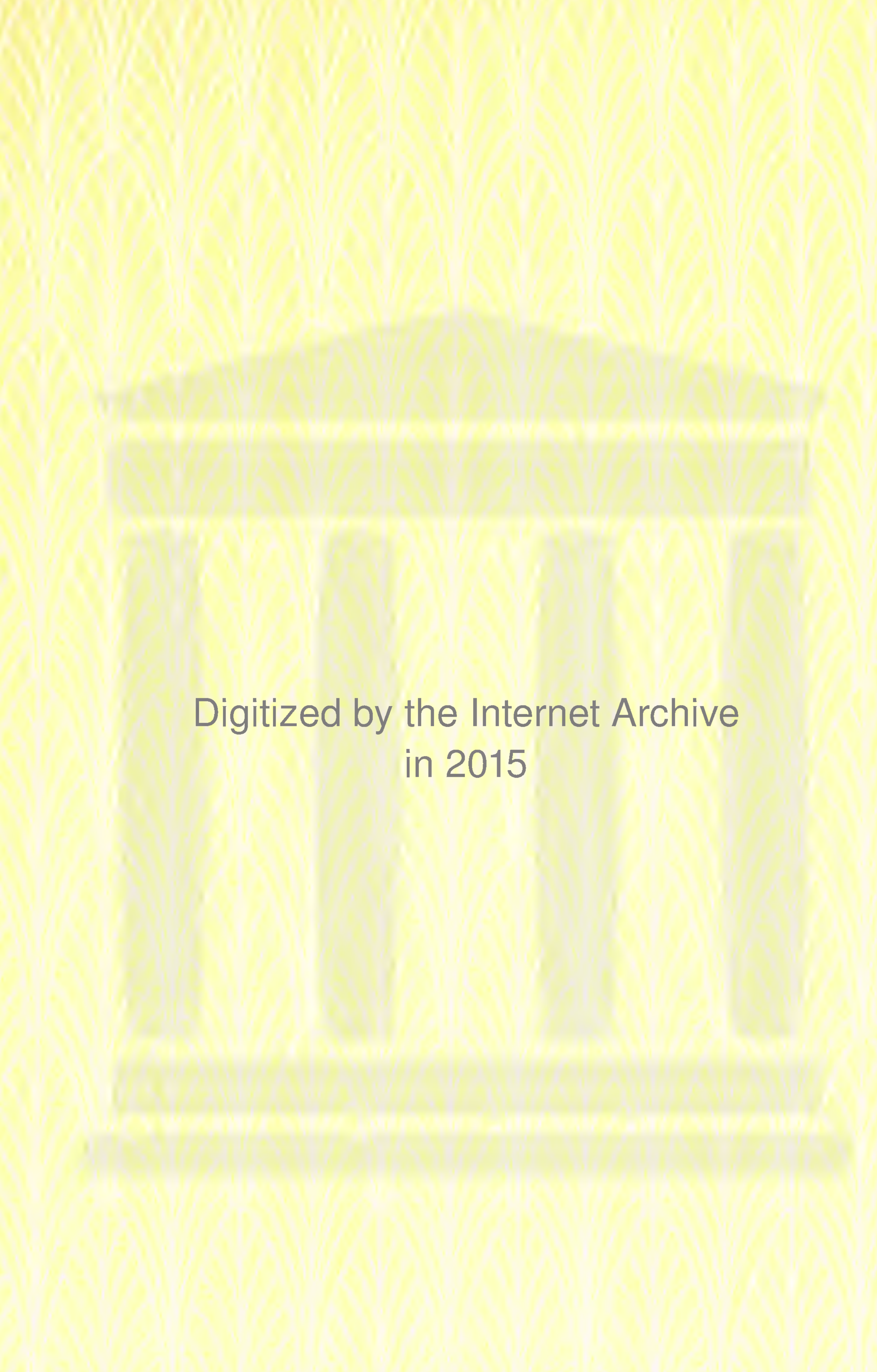
Rudolf Koller

von

Adolf Frey







F. Hanfstaengel phot. 1858

Photogravure und Kupferdruck von O. Felsing, Berlin S.W.

Rud. Koller

Der Tiermaler

Rudolf Koller

1828—1905

Von

Adolf Frey

Mit dreizehn Heliogravüren und zwei Originalradierungen



Stuttgart und Berlin 1906
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger



Rudolf Koller stand schon im dreiundsiebzigsten Jahr, als uns die gemeinsame Mitgliedschaft in einer Kunstkommission zusammenführte. Es war ein Antrag gestellt. Ich unterstützte ihn wie die Vorredner. Auf einmal, nachdem ich geendet, schüttelte der Meister, der bisher unbeweglich geschwiegen, den grauen Bart, stieß ein paar unwillige Worte hervor und verließ spornstreichs den Sitzungssaal.

Der streitbare Überzeugungszorn hat für mich, bei so viel Feigheit und berechnender Zurückhaltung der Welt, immer etwas Anziehendes gehabt. Ich ging heim und schrieb Koller den Entschuldigungsbrief, den er mit Fug und Recht mir hätte schreiben können.

Er antwortete umgehend und lud mich zum Atelierbesuch ein. Ich folgte seiner Aufforderung, und wir wurden fast vom Tag an Freunde.

Als ich allmählich tiefer einblickte in sein Schicksal und Wesen, entschloß ich mich, sein Leben zu schreiben, sein Bildnis zu entwerfen, seine Kunst zu betrachten.

Erfreut über mein Vorhaben, geleitete er mich durch seine Vergangenheit. Flüchtigen Schrittes durchmaß er einen Lebensraum, kehrte auf meine Bitte für ein Kurzes da- oder dorthin zurück und setzte dann wieder rasch ausholend den Weg fort. Nur bei den Pariser Revolutionsabenteuern verweilte er länger, die er mit Böcklin erlebt und später mehrfach zum besten gegeben hatte. Seiner Anspruchslosigkeit erschien der 24. Februar 1848 beinahe als der einzige erzählenswürdige Tag seines Daseins.

Ich stenographierte unter seinen Augen, um von der bescheidenen Ernte nichts zu verlieren und nichts zu verschieben.

Frau Berta Koller wurde durch einen Schlaganfall im November 1903 der Sprache fast völlig beraubt und dadurch an Mitteilungen verhindert. Sie hat in der abgeschlossenen Handschrift nichts Unrichtiges gefunden und durch ihre ansehnliche Spende den Bilderschmuck dieses Buches ermöglicht.

Der schriftliche Nachlaß hat manches über Erwarten ergänzt. Ich verwertete u. a. Kollers Briefwechsel mit den Eltern, der Braut und Robert Zünd, die Briefe an Ulrich [1]), Stückelberg, an die Frau und die erhaltenen Böcklins.

---

[1]) Veröffentlicht: „Süddeutsche Monatshefte“ 1906.

Die während der Jahre 1851—64 an Zünd gerichteten sind nicht mehr vorhanden. Die an die Frau betragen kaum ein halbes Dutzend, da das Ehepaar Reisen und Aufenthalte zu teilen pflegte.

Nur in wenigen Fällen erwähnen Text und die absichtlich seltenen Anmerkungen, was ich sonst benutzte.

Daß ich vermied, Gemälde zu beschreiben, wird der Einsichtige billigen, nicht minder, denke ich, daß ich aus dem mächtigen Oeuvre Kollers nur eine bescheidene Zahl herausgriff. Ein catalogue raisonné mit eingesprengten Lebensdaten ist keine Biographie. Übrigens würde ein solcher Katalog heute sehr lückenhaft geraten, da einige hundert Arbeiten des Meisters noch verborgen oder verschollen sind.

Allenthalben hatten sich meine Anfragen des freundlichsten Entgegenkommens zu erfreuen. Ich danke Herrn Kunsthändler H. Appenzeller in Zürich, Herrn Professor Dr. F. Bluntschli in Zürich, Herrn Carlo Böcklin in San Domenico, Herrn Professor Dr. C. Brun in Zürich, Herrn Maler H. Gattiker in Rüschlikon bei Zürich, Herrn Professor Dr. G. Gull in Zürich, Herrn und Frau Professor Dr. O. Haab in Zürich, Frau Direktor Emilie Heim-Müller in Zürich, Fräulein Sophie Heim in Zürich, Fräulein Marie Hornung in Zürich, Frau Luise Hüni-Koller in Zürich, der Schwester Rudolf Kollers, Fräulein Anna Kerez in Zürich, Herrn Bildhauer Dr. Richard Kißling in Zürich, Herrn Pfarrer C. Koller in Thalwil, Herrn Professor Dr. Gerold Meyer v. Knonau in Zürich, Herrn W. Mooser, alt Konsul in Zürich, Herrn Professor Albert Müller in Zürich, Herrn Professor Dr. Wilhelm Öchsli in Zürich, Herrn F. O. Pestalozzi-Junghans in Zürich, Herrn Professor Dr. J. R. Rahn in Zürich, Herrn Maler Sighismondo Righini in Zürich, Herrn und Frau Pfarrer Heinrich Schneebeli in Zürich, Herrn Zivilstandsbeamten Joh. Jak. Schultheß in Zürich, Herrn Maler Alexander Soldenhoff in Glarus, Herrn Kaufmann Hans Spörry in Zürich, Fräulein Adele Stäbli in Aarau, Herrn Fridolin Stäheli in Richisau, Herrn Maler Leonhard Steiner in Zürich, Herrn Professor Dr. Julius Stiefel in Zürich, Frau Dr. M. Stückelberg in Basel, Herrn German Thomann in Zürich, Fräulein C. und F. Ulrich in Zürich, Herrn Dr. Th. Usteri, Substitut des Stadtschreibers in Zürich, Herrn Professor Dr. Th. Vetter in Zürich, Herrn Maler Charles Vuillermet in Lausanne, Herrn Maler Ernst Würtenberger in Zürich, Herrn Erziehungssekretär Dr. F. Zollinger in Zürich, Herrn Professor Dr. E. Zschokke in Zürich, Herrn Maler Robert Zünd in Luzern. Ihm vor allen schulde ich Dank für reiche Mitteilungen und manchen Fingerzeig, der mir die rechten Wege wies.

Ich danke für die Erlaubnis zur Bilderreproduktion Herrn Bundesrat M. E. Ruchet, dem Vorsteher des eidgenössischen Departements des Innern,

den Vorständen der Kunstvereine Basel und Winterthur und besonders der Zürcher Kunstgesellschaft; ferner Frau Luise Hüni-Koller und Herrn Dr. Th. Mende in Zürich und der Firma F. Hanfstaengl in München für die Erlaubnis, die 1858 aufgenommene Photographie Kollers zu reproduzieren. Ihre Wiedergabe in dieser Biographie schien mir dadurch geboten, daß ein Bildnis aus seinen guten Jahren fehlt.

Die photographische Bilderreproduktion besorgte mit zwei Ausnahmen die Firma Ph. und E. Link in Zürich, Erstellung und Druck der Heliogravüren O. Felsing, Berlin.

Die beiden Radierungen sind von den Originalplatten gedruckt, von denen niemals Abzüge im Handel waren.

Zürich, im Juli 1906.

Adolf Frey

Verzeichnis der Abbildungen

Anno 1469 erwarb der aus Memmingen gebürtige Hans Koller, seines Zeichens ein Gürtler, das Bürgerrecht zu Zürich. Keiner seiner Nachfahren vermochte sich aufzuschwingen und hervorzutun. Sie stehen nur in den städtischen Mannschaftsrodeln und Steuerbüchern verzeichnet. Unachtend und wortlos geht der Stadtruhm an ihnen vorüber, der doch im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert jeden Gottesgelahrten, Zunftmeister und Hauptmann in fremden Diensten mit vollen Backen anposaunt und ohne Besinnen neben die erlauchten Kriegsfürsten und Geistesheroen des Altertums auf die nämlichen Ehrensitze weist.

Ein besonderes Los fiel dem Magister Lorenz Koller, der 1520 als Seelsorger nach Elgg im Kanton Zürich geordnet und 1531 mit Zwingli im Kappelstreit erschlagen wurde.

Im achtzehnten Jahrhundert hat das Geschlecht auch einen Künstler erzeugt, den Zeichner und Radierer Johann Jakob Koller, eines Glockengießers Sohn. Geboren 1746, kam er 1774 nach Frankfurt a. M., wanderte 1777 nach Holland aus und ist daselbst ungefähr nach drei Jahrzehnten verschollen.

Während er drunten am Niederrhein mit Stichel und Radiernadel sich durchhalf, buken seine Vettersleute an der grünen Limmat die Laibe, Wecken und Kuchen für ihre Mitbürger oder schnitten ihnen die Braten zurecht. Das Bäckergewerbe hatte sich nämlich durch fünf Generationen herab vom Vater auf den Sohn vererbt, bis einer statt der Backmulde die Fleischbank erwählte.

Das war Hans Heinrich Koller (23. VII. 1775 bis 29. X. 1861). Er wohnte an der mittleren Hofgasse im eigenen Hause „Zur blauen Trauben", jetzt Fortunagasse 36. Seine Frau, Barbara Mägis von Schaffhausen (1. IV. 1773 bis 19. X. 1853), schenkte ihm dreizehn Kinder, von denen sieben in zartem Alter wegstarben.

Das fünfte, Johann Heinrich Koller (14. VIII. 1802 bis 21. X. 1886), ist des Tiermalers Vater. Er war ein stattlicher, arbeitsamer, rechtschaffener Mann, der wenig für sich verlangte. Aber er war verschlossen und wortkarg, ein nüchterner und oft unwirscher Trockenbrötler, ohne Leidenschaft und Gefühl. Wie er wenig Vergnügen besaß, so bereitete er wenig. Er war unter-

nehmend, doch ohne Blick und Gaben und darum ohne Glück und Stern. Was er in die Hand nahm, das verunschickte er.

Seine Frau, Maria Ursula Forster (10. II. 1808 bis 15. X. 1861), stammte aus Schaffhausen, aus der Brauerei „Zur Straußfeder“ daselbst. Das anziehende Gesicht mit den dunkeln Haaren und den klugen, warmen, braunen Augen, dem schönen und zugleich entschiedenen Mund hat der Sohn gemalt, als sie in der zweiten Hälfte der Dreißig stand.

Besieht man das Bild und liest man ihre Briefe an ihn, so begreift man seine unwandelbare Anhänglichkeit. Seine graue Wimper zitterte, als er mir, ein Jahr vor dem Ende, von der Längstverblichenen erzählte. Einmal äußerte er: „Ich bin gar kein Zürcher, ich bin kein Koller. Ich bin ein Schaffhauser, ich bin ein Forster, denn ich bin vor allem der Sohn meiner Mutter.“

Von den fünf Kindern der 1826 geschlossenen Ehe erreichte das erste kein Jahr. Das zweite war der Maler, 1830 folgte Luise, die ihre Geschwister überlebte. Die beiden letzten starben jung, die 1834 geborene Maria Margareta zwölfjährig, der 1844 erschienene Spätling Emilie 1870.

Die Metzgersfrau, die ihren Hausgeschäften einsichtig und unermüdlich oblag, erübrigte immer noch ein Restchen Zeit für ein Buch oder, wenn sie es haben konnte, ein ersprießliches Gespräch. Ungeachtet ihrer bescheidenen Bildung freute sie sich an allem Schönen, focht auch mit dem widerstrebenden Gatten für den Malerberuf ihres Sohnes manchen Strauß aus. Warmherzig und seelengut, wenn auch leicht aufbrausend, trachtete sie ihren Kindern Freude zu bereiten und verdarb ihnen die nicht, die sie auf ihrem Wege fanden. Zumal am Sohn hing sie mit Zärtlichkeit. Als er siebzehnjährig zum erstenmal in die Fremde gezogen war, schloß sie einen Brief mit den Worten: „Lebe wohl, mein liebes teures Kind! Nimm viele Küsse auf Wange und Mund von Deiner Dich innig liebenden Mutter.“ In den kleinbürgerlichen Ständen jener Zeit äußert sich die Liebe zwischen Mutter und Kind selten in dieser Weise. Man halte Gottfried Kellers Bekenntnis daneben, er habe seine Mutter nie geküßt.

Selten unterläßt sie, Gottes Schutz und Schirm auf den Entfernten herniederzuflehen. Beim Aufräumen des Zimmers fand sie sein Bild, worauf er sich als Mausefallenkrämer dargestellt hatte. „Ich nahm es zu meinen Handen, spannte es auf und gab ihm den Platz unten an meinem Bett. Wenn ich nun zu Bette gehe, wenn ich aufstehe und wenn ich in der Nacht erwache, so bist Du der Gegenstand meiner Aussicht. Wie Du es nun figürlich bist, bist Du es auch im Geiste. Alle meine frohen Aussichten und Erwartungen finden ihr Fundament in Dir.“ Da sie an der Seite ihres Mannes

wenig frohe Stunden verlebte und sich nicht verhehlte, daß er niemals auf einen grünen Zweig kommen würde, so stellte sie ihre Hoffnung auf den Sohn. „Mein Rudolf, Du bist meine einzige frohe Aussicht in meinem Alter. Auch die Geschwister werden einst ihren Schutz in Dir suchen. Deine Familie und Freunde erwarten einst viel von Dir." Ihre Wünsche erfüllten sich reichlich und früh. Ein Zeugnis wenigstens ihrer Freude und ihres Mutterglückes blieb erhalten. Im Sommer 1853 besuchten zwei Professoren das Atelier des damals in Engelberg weilenden Sohnes. „Die Begeisterung dieser Männer hat mich weichherziges Mütterchen zu Tränen gerührt. Glücklich, daß sie es nicht gesehen haben."

Die zärtliche Mutter war keine blinde Mutter. Es ist rührend und ergötzlich, wie sie daheim alle die Versäumnisse, Unterlassungen, Ungeschicklichkeiten voraussieht und in Betracht zieht, die der Sohn sich draußen in der Fremde zu Schulden kommen lassen wird. Sie rät und rät ab. Sie mahnt zur Tugend und zur Frömmigkeit. Doch meist in Kürze und ohne zu predigen. Als sie zufällig von dritter Seite in Erfahrung brachte, daß er ein Raucher geworden war, da stiftete sie ihm einen stattlichen Tabaksbeutel, den sie ihm eigenhändig angefertigt hatte.

Das Artigste ist, wie zart sie eine zarte Sache anfaßt. Sie wußte, er trug das Bild einer jungen Zürcherin im Herzen, als er 1846 die Heimat verließ. Sie rührte in keinem ihrer Briefe auch nur mit einer Silbe daran. Ein einziges Mal kam sie darauf zu sprechen: „Noch eins. Sonntags hörte ich eine Schilderung über Jungfer Weg— von einer hiesigen Dame, einer feinen Menschenkennerin. Da horchte ich sehr genau und gab mir Mühe, kein Wort zu verlieren. Allein ich könnte es doch nicht wörtlich wiedererzählen und gebe daher nur die Hauptteile: sehr klug, aber auch sehr schlau, sehr nett, aber auch sehr schlimm[1]), sehr freundlich, aber falsch, recht ordentlich, aber eigenlaunisch, angenehm, aber auch gefallsüchtig, wisse die Leute an der Nase zu führen, zum Exempel Frau Koller werde von ihr tüchtig herumgezogen, und man fürchte sehr, daß sie ins Kokettieren ausarte. Sie nehme den Hof so gern und mit Erwartung an. Ich schreibe Dir diese Bemerkungen, damit Du selbst das Wahre vom Falschen unterscheiden kannst." Sie hatte richtig gesehen. Aus der Fremde zurückgekehrt, wurde Rudolf inne, daß das kühle kluge Fräulein seine Liebe nicht erwiderte. —

Johann Heinrich Koller hatte 1826 seine Frau ins elterliche Haus an der Hofgasse heimgeführt. Dann bezog er eine eigene Wohnung, das unansehnliche Häuschen „Zur Rebgrub" an der Augustinergasse, das wenige Jahre später

---

[1]) Kokett, berechnend.

mit andern der Hochschule Platz machen mußte[1]). In diesem Häuschen wurde Johann Rudolf Koller den 21. Mai 1828 geboren[2]). Den 28. Juni hoben ihn zu Sankt Peter aus der Taufe die Tante, Jungfer Magdalena Koller an der Hofgaß, und der Onkel, eigentlich Vetter, Johann Jakob Koller an der Schifflände.

Den Vater litt es nicht lange bei der Fleischbank. Er kaufte 1830 den Gasthof „Zum schwarzen Adler“ im Niederdorf[3]), um als Wirt sein Glück zu versuchen.

Dort begannen sich die Neigungen des künftigen Malers zu offenbaren. Nichts ergötzte ihn mehr, als wenn ihn die Mutter auf die Knie nahm und ihm etwas zeichnete. Errichtete sie Häuser aus seinen Spielbauhölzern, so stieß er sie sofort über den Haufen und bildete Berge und Bäume daraus. Er bedeckte Fußboden und Schränke mit seinen krausen Schnörkeln, sobald er eine Kreide erwischte. Da die Mutter als Wirtsfrau, die allenthalben Hand anlegen und zum Rechten sehen mußte, nicht mehr im stande war, seiner Hut so viel Zeit wie früher zuzuwenden, so erteilte sie strengen Befehl, die Kreide vor ihm zu verbergen. Eine Weile trat in seinen Hervorbringungen ein Unterbruch ein. Aber eines Tages war es schlimmer als zuvor und besonders die Schränke übel zerkratzt. Er hatte hinter einem Kasten ein Stück des schadhaften Mauerbewurfs weggebröckelt und damit seine Lust gebüßt.

Weil Johann Heinrich auf dem „Schwarzen Adler“ mehr zusetzte, als auf die Seite legte, so veräußerte er den Gasthof nach einigen Jahren wieder, erwarb das alte Haus „Zur Silberschmiede“ an der Stüßihofstatt und schnallte den Metzgergurt von neuem um. Nun stieg der kleine Rudolf häufig mit den Metzgerknechten herum und wurde vom Vater, wenn er auszog, um Vieh einzuhandeln, zu manchem Gang über Land mitgenommen, wobei er, wollte er Schritt halten, die Beine wacker strecken mußte.

Unverlöschlich blieb ihm die Vaterstadt von damals, das graue, enge, winkelige, das alte Zürich, wie es aus den Jugendgründen des „Grünen Heinrich“ heraufwinkt. Noch starrten außerhalb der Wasserkirche von Ufer zu Ufer die Palisaden des Grendel. Vom Helmhaus zum Fraumünster führte nur eine hölzerne Brücke mit einem Wasserrad. Ihre Ersetzung durch eine steinerne galt als ein Stadtereignis. Dem Niederdorf entlang leitete am Wasser bloß ein schmaler Fußweg, auf dem die Gerber mit nackten Beinen

---

[1]) Diese, das sogenannte Hinteramt, wurde gebaut 1835—38. Vergl. „Georg von Wyß, Die Hochschule Zürich in den Jahren 1833—83“.

[2]) Der 21. Mai wurde in der Familie als Geburtstag bezeichnet und gefeiert. Das Kirchenbuch von Sankt Peter gibt den 21. Juni an.

[3]) Heute Niederdorfstraße 9.

die braunrote Lohe stampften, was Koller immer mit Vergnügen sah. Vom untern Ausgang des Niederdorfs überspannte da, wo heute die Bahnhofbrücke steht, ein Holzsteg die Limmat, und weiter drüben mußte man sich über die Sihl mit einer Fähre behelfen.

Rudolf Koller gedieh früh zum rüstigen Schwimmer und Ruderer und trieb sich unter seinen Altersgenossen rechtschaffen in den Gassen herum. Unter Beihilfe eines Kameraden verfertigte er auf dem Dachboden des elterlichen Hauses die hölzernen Schilde und Schwerter für die herkömmlichen Quartierschlachten der Buben, in welchen er mitstritt, sei es, daß die Niederdörfler zu Felde zogen gegen die Oberdörfler oder die Städtler gegen die Sihlgemeindler. Namentlich auf dem Lindenhof wurden etliche ansehnliche Schlachten geschlagen.

Bürgerkampf und Blutvergießen brachte der Züriputsch, als die von Strenggläubigen und Anhängern der alten Ordnung aufgestachelte Bauersame bewaffnet der Stadt zutobte, um der freisinnigen Regierung heimzuleuchten, weil sie den Gottesleugner David Friedrich Strauß an die Hochschule berufen hatte. Den 6. September 1839 lärmten die aufgeregten Gesellen haufenweise den Rindermarkt daher, mit Sensen, Knütteln und Mistgabeln bewehrt. Besser ausgerüstete kamen die Seeufer entlang. Vater Koller begab sich früh am Tag zur Bürgergarde, wo er den Rang eines Leutnants bekleidete. Rudolf schloß sich neugierig den Bauern an, machte sich aber erschrocken davon, sobald auf dem Paradeplatz die ersten Schüsse krachten, und flüchtete durch die Storchengasse nach der Stüßihofstatt.

Die Toten bahrte man in der Predigerkirche auf. Sie machten dem Knaben einen grauenvollen Eindruck, den er lange nicht losbrachte, so wenig wie den Bericht von einer Begebenheit, die sich drunten an der Schifflände ungefähr zu jener Zeit zutrug und die Verwandtschaft in Mitleidenschaft zu ziehen drohte.

An der Schifflände nämlich trieb der Vetter Pate sein Gewerbe als Bäcker und Wirt in dem Hause, das später den heute noch bestehenden Namen „die Bollerei" erhielt. Er hatte eine Schwester des Metzgers, also eine Tante Rudolfs, geheiratet und hieß wegen seiner langen Beine in der ganzen Stadt der Storch. Rudolf war nicht selten dort, am Treiben der ankehrenden Schiffsleute, Viehhändler und Bauern sich ergötzend. Einmal brach Nachts im Nachbarhause Feuer aus. Von den zwei Insassinnen des obersten Stockwerks, zwei Schwestern, wurde die eine unversehrt geborgen, während die andere, eine stattliche, schwere Frau, sich weigerte, über die Flucht gedranger, bereits qualmender Stiegen und verwinkelter Fluren oder über die angelegte Leiter sich hinabschaffen zu lassen, da der Mann, der diese Rettungs-

tat unternähme, ohne anderes zugleich mit ihr umkommen würde. Sie legte sich wieder zu Bette und erstickte. Das düstere Ereignis haftete Koller umso tiefer, als er später die Enkelin der Geretteten, die Großnichte der tapfern Verunglückten, zum Altar führte.

Ungefähr fünfjährig kam er in die Privatschule „Zum schwarzen Garten“, wo er ein Jahr blieb, dann in die städtische Elementarschule zum Fraumünster. Dort scheint er alle die Jahre inmitten des Gewalthaufens gegangen zu sein, wie seine Erinnerung und die einzige in den größtenteils verschwundenen Schulakten erhaltene Notiz berichtet: im April 1835 ist er der neunzehnte seiner Klasse. Ein halbes Jahrzehnt später wurde er als der vierzehnte unter sechsundvierzig in die unterste Klasse der kantonalen Industrieschule aufgenommen. Sie hatte, als sie ihre Pforten zuallererst auftat, zu Ostern 1833, auch Gottfried Keller empfangen, diesen ihren bedeutendsten Schüler jedoch infolge engherziger Kurzsichtigkeit einiger Lehrer übers Jahr wieder verloren.

Die Schulräume befanden sich im ehemaligen Chorherrenhaus zum Großmünster, seit Frühjahr 1842 im neuen Kantonsschulgebäude. Der Turnplatz lag ziemlich entfernt, draußen in Außersihl. Über Münsterbrücke, Paradeplatz und Talacker marschierte die Klasse nach dem linken Sihlufer bis zur Stelle, wo heute die Geßnerbrücke hinüberführt. Dort stand eine altersgraue, mächtige Zehentscheuer, die man zum Turnschopf umgewandelt hatte. Anmarsch und Rückweg verschönte und kürzte sich die Jungmannschaft durch allerhand Lieder, die von den Schulgesangstunden her unter ihr im Schwange gingen. Da klang es „Kommt, laßt uns gehn spazieren durch den vielgrünen Wald“ oder „Freiheit, die ich meine“ oder „Es blinken so freundlich die Sterne“. Vor allen Gesängen aber pflegte zu erschallen das markige „Turnfestlied“ des trefflichen Fabeldichters Abraham Emanuel Fröhlich:

Der Griechen schöne Jugend,
Der Römer Bürgertugend
Entzückt uns fort und fort;
Im Spiel und Kampfgewühle,
In Kälte, Sturm und Schwüle
Erwuchs das Leben dort.

Und was die Ritter sungen,
Der Hort der Nibelungen,
Des deutschen Geistes Blum,
In zierlichen Turnieren,
In heißem Buhurdieren
Erblühte dieser Ruhm.

Zwischen die heldischen Weisen gellte zuweilen die Lache der ausgelassenen Schälke. Flußaufwärts vom Turnschopf erhob sich das alte Siechenhaus zu Sankt Jakob an der Sihl, damals längst zum Pfrundhaus für Alte und Bresthafte eingerichtet, und neben ihm ein Kirchlein, gleichfalls aus früheren Jahrhunderten. Begann nun, denn das Ende der Turnstunde traf gewöhnlich

auf Betläutenzeit, sein dürftiges Glöcklein zu schwingen, so sangen die ungebärdigen Jungen in sein Gebimmel die Schmähverse:

D' Sihlgmeindler
Sind Schölme!
Sind all da,
Sind all da
Bis an eine,
Und de isch deheime!

Die Pfrundhäusler humpelten scheltend und fluchend mit Steinen und Stöcken heran, den Schimpf heimzuzahlen. Dann gaben die Sänger Fersengeld und stoben wie das Bisenwetter unter das Dach der hölzernen Sihlbrücke [1]).

Auch zum Waffendienst verhielt die Schule ihre Angehörigen. Koller, schlank und gelenk, brachte es unter den Kadetten, denen vor zehn Jahren der kurzbeinige Gottfried Keller als Trommler voranmarschiert war, zum Offizier, schoß auch beim jährlichen Wettschießen den Kettchentaler heraus.

Aber sein wissenschaftlicher Betrieb nahm eine ungute Wendung. Er wurde zwar nach Ablauf des ersten Schuljahres, April 1841, unter mehr als fünfzig Klassengenossen als der fünfzehnte „mit Zufriedenheit" befördert. Doch schmolz diese Zufriedenheit seiner Lehrer bis zum nächsten Frühling dermaßen zusammen, daß sie ihn sitzen ließen. Er verbrachte ein zweites Jahr in der Klasse. Dann trat er zu Ostern 1843 aus.

Bei seinem Abgang von der kantonalen Industrieschule zählte er schier fünfzehn Jahre, beinahe auf die Woche so viel wie Gottfried Keller, als er im Juli 1834 aus der nämlichen Anstalt ausgestoßen wurde.

Beide, der Weggewiesene und der freiwillig Ausgetretene, wurden Maler. Doch unter welch ungleichen Sternen!

Das Schicksal schien es darauf angelegt zu haben, Gottfried Keller den Weg zur Kunst auf jede Weise zu verbauen. Er wurde Maler, weil er nichts anderes mehr werden konnte, nachdem ihm Schulmeisterunverstand die Bildungsquellen zugeschüttet hatte. Ohne Gönner und Berater tastete er hilflos in der Irre und geriet erst einem gewissenlosen Pfuscher und dann einem geisteskranken Lehrmeister in die Hände.

Umgekehrt verbündeten sich fast sämtliche Kunstkräfte des damaligen Zürich, Rudolf Koller, der doch in wenig bessern Verhältnissen stak als Keller, die Türe zum Malparadies aufzuschließen. Freilich brach sein Talent so früh, so einseitig und so heftig aus, daß der Gedanke an eine andere Laufbahn sich schließlich von selbst verbot.

[1]) Mitteilung des Zivilstandsbeamten Johann Jakob Schultheß, eines Jahrgängers von Rudolf Koller.

Zunächst zählte die engere Verwandtschaft einen Maler unter den Ihrigen. Das war ein jüngerer Vatersbruder, Johann Kaspar Koller, der 1808 geboren wurde und 1879 als Pfründner zu Sankt Leonhard starb. Besonderer Staat ließ sich freilich mit ihm nicht machen, weil seine Kunstübung und Stellung äußerst bescheiden waren. Er kolorierte für die Kunsthandlung und malte Landschäftchen, Lichtschirme und dergleichen. Aber für den kleinen Rudolf bedeutete es allemal ein Fest, wenn er, gewöhnlich Sonntags, vom Großvater an der Hofgasse zum Mittagessen eingeladen wurde; denn bei ihm wohnte der infolge einer Kinderkrankheit sehr übelhörige Onkel Chäppi (Kaspar). Der Neffe sah ihm bei der Arbeit zu und vertiefte sich in seinen magern Vorrat von Kunstblättern, unter denen sich einige Radierungen von Salomon Geßner und Ludwig Heß (1760—1800) befanden. So gewann er früh gewisse Eindrücke und erhielt einen Begriff vom Handwerklichen.

Die kargen Einkünfte Johann Kaspars verhärteten den an und für sich nicht kunstfreundlichen Bruder gegen die sehnlichen Berufswünsche des eigenen Sohnes und gegen die damit übereinstimmenden Bitten der Frau. Lehrer legten sich ins Mittel, da sie gewahrten, daß die Hefte ihres Schülers immer weniger vom Lernstoff aufnahmen, immer mehr mit Pferden, Kühen, Hunden und Meerschiffen sich anfüllten und daß der Unterricht ihn wie eine widrige Fessel rieb. Der Mathematikprofessor Gottfried v. Escher (1800—76) redete zu. Sein Wort, als das eines Junkers, galt viel beim Vater.

Vor allem verwandte sich dringlich und unermüdlich der Zeichenlehrer Jacques (Hans Jakob) Schweizer (29. VI. 1800 bis 15. III. 1869). Rudolf Koller war das Ereignis und die andauernde Freude seines Lebens. Der Schüler bewahrte ihm eine unwandelbare Dankbarkeit, wohl die tiefste, die er einem Mann entgegentrug, und unterstützte den im letzten Jahrzehnt seines Lebens etwas Entgleisten mit Rat und Tat. Er war liebenswürdig, ein tüchtiger, sehr anregender Lehrer, hatte ordentliche Studien gemacht, konnte aber nicht viel. Er beschränkte sich auf gezeichnete kleinformatige Porträte und wenige Bilder, mit denen es nicht weit her war. Daneben betrieb er die Kunst eines Restaurators mit abenteuerlicher, heute kaum noch faßlicher Kühnheit. Die Hauptsache war, daß er die Technik kannte und Willen und Gaben besaß, sie dem Schüler zu übermitteln, und daß in der beträchtlichen Sammlung, die er zusammengekauft hatte, auch einige Tierstücke von Rosa da Tivoli, Berghem und Querfurth figurierten. Gleichviel, daß Koller später die Echtheit der meisten dieser Herrlichkeiten beargwöhnte. Damals umgrenzten und verlebendigten sie das Vorstellungsbedürfnis des Anfängers und dienten ihm als Brücken zur Technik. Eines Tages sagte Schweizer zu dem noch nicht Zwölfjährigen, der ihn häufig besuchte: „Jetzt hast du Ferien. Ich gebe dir

Farben und Palette. Hier! kopiere aus diesem Roos da Tivoli den Stierkopf!" Dieser erste Versuch in Öl gelang über Erwarten und bereitete Koller lebhaftere Freude als die meisten Schöpfungen seiner langen und reichen Tätigkeit. Er fuhr mit dem Kopieren emsig fort; namentlich an ein paar Bildern Konrad Geßners versuchte er sich damals. Aus diesen Übungen erwuchsen ihm die ersten kleinen Aufträge, indem verschiedene Leute gerade Kopien solcher Geßnerscher Landschaften wünschten, in welchen der gemalten Kirche eine richtige Uhr eingesetzt war. Auch Figürliches kopierte er in der Sammlung des Künstlergütchens und was ihm Schweizer heim gab. Im väterlichen Haus „Zur Silberschmiede" befand sich ein prachtvoller nußbaumgetäferter Saal aus dem siebzehnten Jahrhundert, ein bißchen weniger hoch und jünger als der berühmte im Seidenhof. Hier richtete sich Koller so etwas wie eine Werkstatt ein.

Schweizer hielt ihm auch theoretische Schriften zu, so Salomon Geßners „Briefe über die Landschaftsmalerei" und den „Briefwechsel mit dem Sohne während dem Aufenthalte des letztern in Dresden und Rom". Koller las diese Sachen mit Freuden und, wie ihn noch nach sechzig Jahren bedünkte, mit fühlbarem Nutzen. Ferner bewog ihn Schweizer, noch während der Schulzeit reiten zu lernen, da dies für einen Pferdemaler eine wichtige Sache sei. Er vermittelte auch die Bekanntschaft mit dem 1809 geborenen Johann Rudolf Obrist, der eine Menge braver Porträte in Öl und Aquarell gemalt hat. Koller eignete sich seine saubere Zeichnung und glatte Manier binnen kurzem an, malte auch ungefähr im Obriststil 1844 sein Selbstporträt, das für einen Sechzehnjährigen jedenfalls eine starke Talentprobe bedeutet. Wichtiger war, daß er, worauf eben Schweizer es abgesehen hatte, durch Obrist mit einem wirklichen Künstler in Berührung kam.

Das war Johann Jakob Ulrich (geb. 28. II. 1798, starb 17. III. 1877 als Professor des Landschaftszeichnens am eidgenössischen Polytechnikum). Obgleich von Haus aus Geschäftsmann und erst nachträglich zur Kunst gelangt, hatte er doch alles Dilettantische gründlich abgestreift. Er besaß eine famose, sichere, sehr gesunde Allaprimatechnik, einen schönen Vortrag, ein leichtes geistreiches Empatement, eine helle, zuweilen etwas speckige Farbe. Wie seiner Technik, so hatte auch seiner Auffassung ein vieljähriger Pariser Aufenthalt zum Heil ausgeschlagen. Er hatte an der Seine den delikaten Geist des paysage intime eingesogen. Im Gegensatz zu den Hochgebirgsveduten der damaligen Schweizer Landschafter malte er wenig gegenständliche, von bescheidenen Wässerchen durchflossene Waldgründe, vor allem aber Marinen mit stimmungsvollen Lüften. Die kleingehaltene figürliche Staffage verstand er durch wenige Pinselstriche eindrucksvoll zu gestalten. Trefflich malte und

zeichnete er Tiere, doch nur diejenigen, die ihm vor die Büchse kamen. Denn er war ein leidenschaftlicher Jäger. Er zeichnete eine Reihe scharf und lebendig beobachteter Fuchsskizzen und malte unter anderm ein feines, sehr wahres Stillleben, das einen Hasen, ein Wiesel, eine Schnepfe und ein Rebhuhn zeigt. Gelegentlich belebte er seine Waldpartien mit Gewild und Hunden und zog mehrfach das Motiv einer Fuchs- oder Dachsräuke (Ausräucherung) in den Bereich seiner Darstellung. Außer einigen zarten, geistreichen Landschaftsblättchen hat er auch einen allerliebsten Hasenreigen radiert [1]). Er war ein sehr gebildeter, liebenswürdiger Mann, der, wenn jemand sein Atelier betrat, unverzüglich das Malgeräte zur Seite legte und gemäß seiner ganzen, von der französischen fühlbar gefärbten Art zuvorkommenden Bescheid erteilte. Seine Verbindungen mit Paris blieben umso leichter aufrecht, als er dort die intimsten seiner Freunde gefunden hatte, den Marinemaler Gudin, die Brüder Leopold und Aurel Robert und vor allem den Tiermaler Jacques Raymond Brascassat (30. VIII. 1805 bis 28. II. 1867).

Dem etwa fünfzehnjährigen Koller räumte Ulrich einen Platz in seinem Atelier im alten Seidenhof ein. Der Schüler eilte ihm so rasch nach, daß bald die von ihm kopierten Bilder seines Meisters selbst ein Kenner von den Originalen nicht zu unterscheiden vermochte.

Ulrich brachte Koller seine tüchtige Öltechnik bei, entwickelte sein Landschaftertalent, wies ihn auf die Franzosen hin und berichtete ihm von Brascassat, daß er ausschließlich nach Natur male. Das machte dem aufs Wahre gerichteten Sinn des Schülers nachhaltigen Eindruck.

Ursprünglicher und bedeutender als Ulrich, doch grundverschieden nach Anlagen und Zielen war der Historienmaler Georg Ludwig Vogel (10. VI. 1788 bis 20. VIII. 1879), ein Cornelianer von starken und selbständigen Gaben, eine schöpferische Kraft mit wirklich monumentaler Formgebung. Zuweilen ist seine Komposition und seine Anschauung wahrhaft groß. Das Bild „Die Eidgenossen um die Leiche Winkelrieds“ verbindet klaren und zugleich mächtigen Aufbau mit tiefem Empfindungsgehalt in einem Maße, daß nur die erlesensten Schöpfungen auf dem Felde der deutschen Historienmalerei mit ihm sich messen können. Auch Genrehaftes erfaßte er zuweilen vortrefflich, so in der „Andacht bei der Tellskapelle“. Freilich hat er häufig das Forcierte und Theatralische mit dem Monumentalen verwechselt, so in der Zeichnung, die gut gefühlt, aber fast allenthalben übertrieben ist. Seine Farbe ist bunt, grell, ohne Empfindung, so daß seine Kartons leicht besser wirken als seine fertigen Bilder.

---

[1]) Zugleich mit einem vorzüglichen Weidenstrunk publiziert im „Schweizer Künstler-Album“, Basel 1873.

Dieser Mangel an Farbenempfindung verdirbt namentlich seine zuweilen großzügigen Landschaften. Er brach übrigens häufig in die Klage aus, er habe nicht malen gelernt, wie man es jetzt könne.

Koller, schon in den Knabenjahren so weit mit dem Kolorit wie Vogel und, damals wenigstens, ohne Anwandlungen nach dem Historisch-Heroischen, konnte kaum daran denken, den Unterricht des um vier Dezennien Ältern zu suchen. Aber zuweilen erholte er sich Rats bei dem mitteilsamen, wohlsituierten und angesehenen Manne, namentlich wenn es galt, dem Widerstande des halsstarrigen Vaters entgegenzuwirken und wieder ein Stücklein Schicksal zu schmieden. Später fand er Anlaß, mit einer Gefälligkeit zu danken. Als nämlich 1851 die Zürcher die fünfhundertste Wiederkehr des Eintritts ihrer Vaterstadt in den Schweizerbund feierten, fiel Vogel die Aufgabe zu, eine Folge von Dekorationen zu malen, darunter auch eine Rückkehr des tapfern Rüdiger Maneß aus der Schlacht bei Dättwil, ein Breitbild, das jetzt als Superporte im neuen städtischen Rathaus hängt. Er klagte, das Pferd des siegreichen Ritters bereite ihm wegen der engbemessenen Lieferfrist unliebsame Mühe. Da sprang Koller ein und strich ihm den Rappen, der merklich aus der glatten Umgebung heraussticht, binnen kurzem herunter.

Nachdem Koller das in Zürich Erreichbare so ziemlich erlangt hatte, richtete er sein Absehen, seinem Wunsche wie Ulrichs Anweisung gemäß, auf Pferdestudien vor der Natur. Er begab sich nach fürstlichen Gestüten des Auslandes, da in der Heimat nur vereinzelt schöne Pferde zu finden waren.

Er wandte sich nach Württemberg. Die Reise war kurz, die Beziehungen vornehmer Zürcher verhießen Empfehlungen, die geeignet waren, die Wege zu ebnen.

Den 27. Juni 1845 kam er Abends fünf Uhr mit der Post in Stuttgart an, wo es von einer Unmenge zur Hinrichtung einer Giftmischerin herbeigeströmten Volkes wimmelte. Gleich in der nächsten Frühe eilte er nach dem königlichen Marstall, erfüllt „von einer ungeheuern Sehnsucht nach den Pferden. Was für eine Pracht in diesen langen Ställen! Alles von den edelsten Rassen, Araber, Engländer, Perser u. s. w. Alles Hengste, welche wiehern, stampfen, mit ihren schweren Ketten immer rasseln. Das gibt einen Lärm, ein Getöse! ... Ihr solltet einmal sehen, wenn jemand Großes vom Hofe ausfährt (ich weiß nicht, ist es die Königin oder wer), eine prachtvolle Kutsche mit sechs der schönsten englischen Schimmel, ein Kurier vorher, auf beiden Seiten zwei, dann zu zwei Kutschenpferden einer. Alle mit roter Livree, weiße Hosen, schwarz und gelbe Stiefel. So fährt die erste Kutsche ganz langsam, gleichsam feierlich in den großen Hofraum des Palastes, sie macht eine schöne Schwenkung und stellt sich ganz Front vor den Eingang. Hierauf kommt eine vierspännige

Kutsche, wieder mit weißen Hengsten, und stellt sich neben die erste zu, und so kommen achte nacheinander. Nun, diese Menge von Kutschen scheinen gleich Mücken in dem gewaltigen Hofraum."

Am gleichen Tag nahm er die Post nach dem Gestüt Scharnhausen. „Die Stuten waren im Stalle mit ihren Fohlen, lauter Pferde von arabischer Abkunft, meistens Schimmel, darunter zwei echte arabische Fliegenschimmel. Auch die Weiden sah ich: beinahe alles Araber oder Engländer. Welche Herrlichkeit, welche Pracht! unendlich! ich konnte beinahe nicht mehr scheiden."

Den Rückweg nach Stuttgart machte er zu Fuß und versagte sich an diesem und am folgenden Tage das Mittagbrot, um seinen Beutel zu schonen, den die unverschämten Trinkgeldforderungen der Scharnhauser Pferdehirten arg geschüttelt hatten.

Er mußte seine bescheidenen Mittel umsomehr zu Rate halten, als er nicht wußte, wie lange er vorderhand zu unfreiwilliger Muße verurteilt sein würde. Denn noch immer war die Erlaubnis zum Eintritt in den Marstall und die Gestüte nicht erwirkt. Noch fehlte die Empfehlung des Zürcher Bürgermeisters Hans Konrad v. Muralt, welche die Eltern zu erlangen und nachzuschicken versprochen hatten.

„Die Untätigkeit einmal los zu werden," schreibt er heim, „entschloß ich mich, selbst zum General v. Gemmingen (Oberaufseher oder so was von den Gestüten) zu gehen. Ich ging auf das königliche Schloß zu, hinten zu einem Portal hinein, fragte den Portier, wo der General wohne, und ging keck drauf los. Glücklicherweise begegnete ich einen Bedienten, der bei Baron v. Linden (?) diente, fragte ihn noch einmal um die Wohnung, und er ging selbst mit mir. Wir kamen in ein Gebäude hinten am Palast angebaut und durch lange Gänge zu einer Gemachtüre [1]. Hier zog man die Kappe ab, man öffnete die Türe des Ganges, am Ende hielt man still, den Stock abgelegt, an der Türe angeklopft, und ich trat hinein. Ihr könnt Euch denken, wie's mir war. Ein prachtvolles Zimmer, Gemälde eins am andern, schöne samtene Sessel und Sofa, polierter Boden. An einem Schreibtische stand der General. Er kam auf mich zu und fragte, was ich begehre. Ich trug mein Anliegen ihm vor, in den Gestüten zu zeichnen. Er fragte mich, was ich sei, von woher ich komme, wieviel ich schon gemalt habe, gab mir aber die Erlaubnis nicht, bevor ich bei Baron v. Taubenheim die Erlaubnis erhalten hätte, in den Marställen zu zeichnen. Ich machte mein Kompliment und ging. Der Bediente, der mir vor der Türe gewartet hatte, kam nun mit

[1] Gemach = Wohnung.

mir zu Taubenheim. Da ging's durch unabsehbare Gänge, beinah so lang als unser Talacker. Am Ende bog man um die Ecke und kam in die Wohnung des Barons. Man fragte nach ihm, er war aber nicht zu sprechen. Ich ging Nachmittags wieder, Dienstag morgen (1. Juli) auch wieder, und nie war er zu treffen. Da hieß es, die Königin werde ihm einen Besuch abstatten. Ich ging das vierte Mal, das fünfte Mal, wo ich ihn freilich sah und zur Antwort erhielt, er sei nicht Oberstallmeister, sondern Maucler, der da oben wohnt. Nun, da oben wollte ich gehen, konnte aber nicht, ich wurde schüchtern und lief davon in den königlichen Park, schweifte umher und schoß herum wie eine Fledermaus."

Kaum hatte er nach weitern Gängen die Erlaubnis errungen, im königlichen Leibstall zu zeichnen, so gewahrte er beim ersten Versuch, daß hier wenig zu holen sei, da er von den mit Decken verhüllten Tieren nicht mehr als Kopf, Beine und etwas vom Hinterteil sah und ihm ausdrücklich untersagt war, sie ausführen zu lassen. Doppelt froh empfing er daher die Nachricht, daß der Bürgermeister v. Muralt jeden Tag in Cannstatt zur Kur eintreffen könne, so daß er nun auf förderliche Fürsprache hoffen durfte.

Hans Konrad v. Muralt, einer der letzten Bürgermeister [1]) der weiland Republik Zürich, erreichte das hohe Alter von neunzig Jahren (1779—1869). Er erlebte noch den Aufstieg Kollers, aber auch den Tod des eigenen Sohnes, des Oberstleutnants Hans Heinrich v. Muralt (1803—65), dem Gottfried Keller als dem mutigen Führer des Flöchnerkorps [2]) ein Denkmal setzte im „Festzug von Zürich 1856". Der alte vornehme Herr nahm den jungen Landsmann mit „außerordentlicher Freundlichkeit" auf, erbot sich, sein möglichstes zu tun, und versprach, bei den hochmögenden Hofherren seine Wünsche ins reine zu bringen. So geschah's, und nach einigen weitern Tagen saurer Bittgänge und beklommener Gesuchstellerei konnte Koller am 7. Juli heimtriumphieren: „Jetzt, jetzt ist errungen das Ziel, jetzt bin ich aus dem Schlamme hervorgezogen, jetzt muß das Arbeiten angehen, so viel, so gut und so schön ich kann. Ich war bei Gemmingen, er gab mir eine Karte!"

Nun brach er auf ins gelobte Land der Gestüte und Roßweiden. Zunächst nach Eßlingen, von wo er täglich in der Frühe mit dem Gefährt des Tierarztes nach Weil fuhr. Dort befanden sich die Hengste und die weniger schönen Fohlen. Bei gutem Wetter malte oder zeichnete er im Freien, bei schlechtem im Stall. „Gestern", schrieb er am 12. Juli, „zeichnete ich den ganzen Tag auf der Weide, meistens in mein kleines Skizzenbuch, welches ich jetzt fertig habe

---

[1]) Bürgermeister 1831, 1832, 1839—44.

[2]) Retterkorps der Feuerwehr.

und mich nach einem neuen umsehen muß. Ich glaube, es ist nichts Angenehmeres für mich als auf der Weide zu zeichnen. Die Pferde sind so in allen möglichen Stellungen zu sehen, ganz kann man sie da kennen lernen, und dann sind sie so ungemein vertraut mit einem, daß sie einem nachlaufen, an einem riechen. Besonders gehen sie auf die Rocktaschen zu, nustern [1]) daran herum, ob nichts für sie vorhanden wäre. Ja, wenn ich zeichne, stehen manchmal drei bis vier um mich herum, ob nichts für sie vorhanden wäre, schauen, was ich mache. Die eine Stute kommt und legt ihre Lippen ungeniert gerade auf mein Papier."

Gerne erinnerte er sich einer Begegnung mit dem König. Er malte, am ersten Tage seiner Anwesenheit in Weil, eben ein sehr schönes Tier, das ihm so ziemlich geriet, eine Araberstute, halb Grauschimmel, halb Rotschimmel, als der König durch den Stall ging, auf ihn zuschritt und sagte: „Ah, Sie wollen malen!" Dann trat er hinter ihn: „Ist der Hals nicht ein wenig zu stark? Sie dürfen nur hier (indem er mit dem Reitpeitschchen darauf deutete) ein wenig abnehmen." Koller konnte sich nicht erheben, weil er den Farbkasten mit einem Riemen um den Leib geschnallt hatte.

Ungefähr zwei Wochen später übersiedelte er nach Scharnhausen, um die prachtvollen orientalischen Stuten zu studieren. „Ich bin logiert in einem der ersten Hotel vom ganzen Königreich Württemberg. Ich habe ein Zimmer oder Salon, ganz weiß vom Maurer tapeziert, vier Fenster, wenigstens drei Fuß hoch, beleuchten es, zwei hölzerne Bänke, wahrscheinlich vom Zimmermann gemacht, stehen an der Wand und dienen mir als seidene Sofa. Ich sitze auf einer krummbeinigen Sidele [2]) vor einem Tisch oder Brett mit vier Beinen und schreibe Euch, meine lieben Eltern, mit bleicher Tinte aus einem uralten Kübel. In einer Ecke des Salons steht eine Art von Bett mit rohem Holz und roher Leinwand. Die Vorhänge sind unsichtbar, sowie der Spiegel und Kommode oder Kasten. Unmittelbar unter dem Salon ist der Kuhstall, daneben die Küche und oben der Estrich [3]). Und somit brauche ich keine Rauchzäpfchen noch Rauchpulver. Die Aussicht von diesem prachtvollen Salon ist ebenso schön: hier präsentiert sich die Mistwürfe, der Saustall und einige Dächer. Will man zum Haus hinaus, so muß man Sorge tragen, nicht zu glitschen. Denn der Boden ist so mit Schmutz gewichst, daß er ganz glänzt . . . Es ist so still, selten kann ich mit jemand sprechen als Abends etwa mit dem Doktor vom Gestüt oder dem Schulmeister des Orts, die einige Male ins ‚Lamm' kommen, um Bier zu trinken."

---

[1]) nustern = mit den Nüstern berühren.

[2]) Sidele = Stuhl.

[3]) Dachraum, Dachboden.

Er nutzte seine Zeit aufs äußerste, indem er ganze Tiere im Freien zeichnete oder malte, das letztere wenn immer tunlich in voller Sonne. Konnte er nicht draußen arbeiten, so fixierte er mit Pinsel oder Stift im Stalle Köpfe oder Beine, wobei er stets möglichst großes Format wählte.

Überanstrengung und ungenügende Ernährung, verbunden vielleicht mit Erkältung, zogen ihm schweres Kopfweh zu, so daß er ernstlich an die Heimkehr dachte. Doch ein paar Tage Muße und einige Ritte auf den herrlichen Stuten stellten ihn wieder her.

Obgleich sein Hut die Troddeln eingebüßt hatte und die Kleider nur allzu deutlich die Spuren der Witterung und der zuschnuppernden feuchten Pferdenasen aufwiesen, so begannen doch die Bauern der Umgebung und die Stallknechte vor dem jungen Maler sehr höflich, ja untertänig die Kappen zu lüpfen. Zuweilen wurde er sogar als Hofmaler angeredet. Da nämlich niemals andre Künstler als Hofmaler hier gemalt hatten, so streute die Fama solche Ehren über ihn aus.

Ende August begab er sich noch nach Kleinhohenheim, wo die Hengstfohlen untergebracht waren.

Mitte September scheint er wieder in Zürich eingerückt zu sein. Hier malte er mit Hilfe der reichen Studien eine Reihe von Bildern, wovon er zwei seinem Lehrer Schweizer schenkte. Das eine davon, „Pferde auf der Weide“[1]), zeigt eine so entschiedene Bildwirkung und so viel Technik, daß man schwerlich hinter dem Schöpfer einen noch nicht Achtzehnjährigen suchen würde. Damals malte er auch ein Bild „Pferde bei Gewitter“, ferner ein Hundeporträt und verschiedene Pferdeporträts, so einen Schwarzschimmel des Oberstleutnants Hans Heinrich v. Muralt.

Diese Bilder müssen vor Mai 1846 entstanden sein. Denn Ende April brach Koller wieder nach Scharnhausen auf. „Bessere, anhänglichere Leute als die Wirtsleute werde ich vielleicht nie wieder finden. Der alte Mann erwartete schon lange mit Sehnsucht einen Brief von mir aus der Schweiz, wollte selbst an mich schreiben, hat schon angefangen gehabt, aber in der Hoffnung, es komme doch noch einer, ihn wieder auf die Seite gelegt. Alle Bewohner des Hauses und auch die Stallknechte vom Gestüt beteuerten, sie hätten Heimweh nach mir bekommen und sie seien jetzt froh, daß ich mein Wort hielt und wiedergekommen bin.“ Im nämlichen Briefe tat er den Seinigen zu wissen, er sei froh und heiter und arbeite, was er könne.

Die zweite Einsiedelung im Württembergischen, über die ein einziger Brief berichtet, währte wie die erste etwa zwei Monate und leitete die eigentlichen

---

[1]) Jetzt im Besitz von Frau Schweizer-Hirzel in Zürich.

Lehr- und Wanderjahre ein. Mitten im Bezirk der Hengsthuten und Fohlenwachen rüstete er zum Aufbruch nach dem Niederrhein. Er wollte an die Düsseldorfer Akademie.

Den 6. Juli Abends acht Uhr bestieg er den Omnibus nach Heilbronn, in der nächsten Frühe daselbst das Dampfschiff nach Heidelberg, gelangte von da mit der Bahn nach Mannheim, von hier mit dem Rheinschiff nach Mainz. Dann unternahm er einen Abstecher nach Frankfurt, um seinen Jugendfreund Wilhelm Füßli zu sehen, den später bedeutenden Bildnismaler. Dieser und andre Künstler suchten ihn der Düsseldorfer Akademie abzuspannen und fürs Städelsche Institut zu werben. Doch er wankte nicht. Ihn bedünkte, „am Städelschen Institut sei alles mehr auf den äußern Schein gerichtet, es sei mehr abgesehen auf prachtvolle Säle als aufs Lernen, und trotz der guten Einrichtungen und der Galerie mache sich einige Pedanterie bemerkbar, so daß die Bezeichnung Institut sich rechtfertige".

Den 12. Juli langte er „in dem für ihn so verhängnisvollen Düsseldorf" an. Eine Empfehlung Ludwig Vogels übergab er dem Galerieinspektor und Professor Joseph Wintergerst (1783—1867), diejenige Ulrichs dem Professor Rudolf Jordan (1810—87), von beiden freundlich empfangen.

Wochenlang wendete er sorgenvoll die unsichern Aussichten seiner Aufnahme in die Akademie um und um. Doch die Unruhe löste sich, die Scharnhauser Studien schlugen siegreich durch, und er kam, wie er gewünscht, in die Malklasse Karl Ferdinand Sohns, der für den besten, aber auch für den strengsten Lehrer galt und alles nach Natur malen ließ. Indessen wurde Koller noch vorher gewahr, daß Düsseldorf eben kein Malereldorado nach seinem Sinne war, und gürtete sich im Geist zur Weiterfahrt, ehe er nur seine Sohlen auf dem Pflaster der Rheinstadt recht angeschürft hatte. „Sie sind", schreibt er vierzehn Tage nach seiner Ankunft, „sehr genau in den Manieren, und wenn's nicht düsseldorferisch ist, so gefällt es auch weniger. Hier lernt man auch nur machen, was man vor sich hat. Wenn einer eine Figur oder einen Kopf gut malt, so kann er, wenn er eine Komposition zeigt, ein Bild machen, in welchem dann alles nach der Natur gemalt wird. Ich glaube, es sind wenige hier, die ein größeres Bild ohne Modell ausführen. Nur ein Jahr ist gut hier sein, um einen Kopf rund und wahr malen zu lernen. Außer dem Aktzeichnen wird fast gar nichts getrieben und das noch sehr lässig, das heißt im Fleiß. Von Morgens acht bis Abends fünf, höchstens sechs Uhr wird gearbeitet und erst noch zwei Stunden zum Mittagessen werden verschwendet. Schreckliche Faulheit herrscht auf der Akademie."

Die Kost im Niederland mundete dem Schweizer umsoweniger, als sie ihm eben nicht in leckern Schüsseln aufgetischt wurde. „Mein Essen ist sehr wohl-

feil, aber schmal. Hier wird gar nichts getrunken zum Mittagessen als höchstens ein Glas laues und schlechtes Wasser. So habe ich bei der gräßlichen Hitze sehr viel Durst und muß wenigstens alle ander Tage irgendwo ein Glas schlechtes, bitteres, braunes und trübes Bier trinken, das beinah keinen Schaum hat. Wenn ich Euch nur einmal meine Suppe schmecken lassen könnte! Die ist meistens ganz süß und schleimicht und soll eine Düsseldorfer Delikatesse sein. Ferner süße Sauce an dem Fleisch oder gekochte Pflaumen und so Zeug. Dann wieder das hiesige schwarze Brot. Ist aber sehr stark und nahrhaft, hält sehr lang. Am Morgen trinke ich einen ganz dünnen, schwachen, wässerigen Kaffee. Milch braucht man nur zwei Fingerhut voll, so ist der Kaffee weiß. Will ich Zucker darin haben, so muß ich ihn selbst halten. Auch werden keine Löffel gebraucht, man trinkt den Kaffee und das Brot ißt man trocken."

Es kostete ihn anfänglich Mühe, die Mundart zu verstehen. Dennoch glaubte er sie nach wenigen Wochen sogar zu sprechen. „An der Sprache kennt man mich bald nicht mehr. Ich bin schon für einen Bayern, für einen Schwaben, Badenser, ja schon für einen Düsseldorfer gehalten worden, selten für einen Schweizer, das heißt", fügte er behutsam und aufrichtig hinzu, „so in den ersten Augenblicken."

Einmal wurde er von Professor Jordan zum Abendbrot eingeladen, wobei ihn anmutete, daß das zuvorkommende Gehaben des Gastgebers demjenigen seines Zürcher Lehrers Ulrich ähnelte. Bald darauf veranlaßte ihn der Schwiegersohn seiner Hauswirte, ein Goldarbeiter, bei seiner Hochzeit die Rolle eines der vier erforderlichen Brautführer zu übernehmen. Zu diesem Behufe mußte er sich einen Hut kaufen, nachdem alle in der Bekanntschaft anprobierten sich als zu groß erwiesen hatten. Im geliehenen Frack machte er eine so bedenkliche Figur, daß ihn der Bräutigam erbärmlich auslachte und ihm den eigenen, nach der neusten Mode geschnittenen abtrat, der ihm gut paßte. „Ich machte ein ganz nobles Aussehen," berichtet er nach Hause.

Sonst lebte er sehr still und trug schwer an seiner Vereinsamung. Umsonst hatte er auf Anschluß an die Landskraft gehofft. Der eine der beiden schweizerischen Akademieschüler wandte sich nach München; der andere war ein begabter Mensch „und eine gute Haut, aber der liederlichste an der ganzen Akademie". Es widerstrebte Koller, mit den Kunstgenossen in die Kneipe zu laufen. Gerne hätte er sich „in gebildetere Zirkel eingeschmuggelt, um etwas zu lernen". Da es beim Vorsatz sein Bewenden hatte, so mußte er „Abends ganz allein in der Stadt herumstolpern oder etwas daheim lesen".

Freudig begrüßte er Ende August seinen Freund Richard[1]), den ehemaligen Mitschüler bei Ulrich. Er hatte für ihn, den er schon früher erwartet, ein Zimmer neben dem eigenen gleich mitgemietet. Richard war ein oberflächliches, etwas krauses Ingenium und ein mittelmäßiger Genremaler, fand auch keine Aufnahme in der Malklasse, weil er noch „an Obrists unnützer Manier hing und die Farben zu schroff nahm". Aber Koller war über seine Gesellschaft umso froher, als eben die Ferien begannen und Düsseldorf sich vereinsamte. Er zeichnete meistens im Antikensaal und malte fleißig nach Modellen, bitterlich seufzend über die drei Groschen für die Stunde, die sie kosteten. Daneben quälte er sich lange mit einem Bild für eine reiche Zürcher Verwandte, die einen diesbezüglichen Wunsch geäußert hatte. In fünf Wochen hatte er geglaubt fertig zu sein, brauchte aber, da er widerwillig daran ging, ein halbes Jahr und versuchte mehrmals, die Sache abzuschütteln. Doch die Eltern ließen nicht locker. Sie brachten nicht nur die zu erhoffende Vergütung für das Werk in Anschlag, sie rechneten überdies auf eine Spende.

Längere Zeit mühte er sich, das Bild seiner Schwester Marie zu zeichnen und zu malen, die zwölfjährig im September gestorben war. Daneben arbeitete er zu seinem Vergnügen an einer Komposition „Von Wölfen gejagte Pferde im Wald".

Aufatmend hieß er das Ferienende und damit den Wiederbeginn der Arbeit auf der Akademie willkommen. „Jetzt sieht man wieder", meldet er den 17. Oktober, „schwarze und weiße zerbogene und halbzernichtete Filzhütchen, Schnurr- und Backenbärte, daß einem graust, in allen Ecken. Denn über die ganze Zeit sah man nur Philisterzeug."

Unter den Ankömmlingen, aber unter denen ohne Schnurr- und Backenbart, befand sich Arnold Böcklin, der in der ersten Novemberhälfte von einer Studienreise aus der Schweiz zurückkehrte. „Und noch ein Basler, namens Böckli, Landschafter, ist auch hier angekommen," meldet Koller den 13. November.

Der Landsmannschaft zum Trotz gerieten sie anfänglich kaum in Berührung, da Böcklin bei den Landschaftern unter Schirmer saß, wogegen Koller der von Sohn geleiteten Figurenklasse angehörte. Zufällig kam dann aber Böcklin um die Mitte Dezember ins nämliche Haus mit Koller und Richard zu wohnen, Bolkerstraße 499 bei einem Jakob Snell.

In dem Briefe, der diese Mitteilung enthält, folgt ein sehnsüchtiger Seufzer, der aus den Düsseldorfer Episteln Kollers in verschiedenen Variationen wider-

---

[1]) Rudolf Treumund Bentivoglio Richard, heimatgenössig in Richterswil, geb. 10. Mai 1826 zu Uznach, gest. 14. Juni 1851 zu Stäfa.

klingt. „Wäre der liebe Widmer[1]) bei mir in Düsseldorf! Wie viel hätte ich ihm zu sagen! Warum muß denn das Klima hier für ihn so ungesund sein, daß er nicht hierher reisen kann! Ach Gott, was hätten wir einander zu sagen, zu erzählen, zu belehren!"

Dieser Widmer war sein liebster Jugendfreund, ein feiner, eigentümlicher Geist, seinen Jahren beträchtlich voraus, wie das bei frühem Tode Verfallenen nicht selten vorkommt. Er starb schon übers Jahr in Livorno, wo er für sein Lungenleiden Heilung suchte. Ungeachtet aller Anhänglichkeit schrieb ihm Koller niemals aus Düsseldorf, sondern zerriß die vielen angefangenen Briefe immer wieder. So groß war der Respekt vor dem überlegenen, keineswegs spöttischen Wesen des Freundes, so groß die eigene Bescheidenheit. Charakter, Talent, Bildung anderer zu achten und ehren, lag in seiner Natur und unterscheidet ihn von so vielen Malern, welche die Maltechnik, namentlich die eigene, als die einzige Geistesgabe von Wert anerkennen.

Über dem Klagenden, der die Trennung vom Jugendgespielen betrauerte, stieg der Stern einer erlesenen Freundschaft empor, die ihm, wenn ihr auch der magische Duft der im Kindesalter geschlossenen Bündnisse fehlte, all das bescherte, was seine Träume begehrten. Hochbegabt, von strengem Fleiß, bildungsbedürftig, Landsleute, verträglich und von bescheidenen Ansprüchen und Mitteln, schlossen er und Böcklin sich aneinander, obgleich schon damals ihre Geister verschiedenen Zielen zustrebten. Abends rückten sie zusammen ans Licht und lasen gemeinsam Dichter und Geschichtliches, oft über Mitternacht hinaus, bis der Schlaf sich gebieterisch meldete. Dann nahmen sie, ehe sie sich zu Bette legten, noch ein paar Turnübungen mit Gewichtsteinen vor.

Kollers Tagewerk war streng. „Jetzt (12. XI. 1846) wird von Morgens acht Uhr bis zwölf Uhr Köpfe gemalt, von zwölf bis ein Uhr Kupferstiche bei Professor Mosler[2]) angesehen, halb zwei bis halb fünf wieder gemalt, dann von fünf bis sieben Uhr Akt gezeichnet. An drei Tagen in der Woche hören wir noch von drei bis fünf Uhr wieder Anatomie, die sehr gut und auf eine ganz eigene Weise vorgetragen wird und wo man sehr viel zeichnen muß. Auch hören wir dreimal in der Woche eine Stunde Kunstgeschichte."

Er machte solche Fortschritte, daß er zuweilen seine eigene Zufriedenheit erweckte. „Hab' ich nicht im Sinne gehabt," heißt es in einem Brief an die Eltern vom 12. Dezember, „in Düsseldorf zu bleiben, bis ich einen Kopf und überhaupt die menschliche Figur zur Zufriedenheit der Professoren machen

---

[1]) Wohl Karl August Widmer, 16. IV. 1826 bis VIII. 1847, das siebente Kind des Pfarrers Johann Konrad Widmer-Fischer (1794—1834).

[2]) Karl Joseph Ignaz Mosler (1788—1862).

kann? Und dazu wurde ein Jahr gerechnet. Ich hab's innert einem halben Jahr so weit gebracht."

Außer Ludwig Knaus war er der einzige in Sohns Klasse, dem die Lehrer eine ansehnliche Zukunft prophezeiten, während der allerdings anderthalb Jahre jüngere Feuerbach seine spätere Größe kaum ahnen ließ und mehr durch Schönheit als Können hervorstach. Direktor Schadow bot Koller schon in der ersten Hälfte Dezember den Eintritt in die Meisterklasse an, „wo man Bilder malt, ausstellt und verkauft, wo man als Künstler in der Welt auftritt". Erläuternd fährt Koller fort: „Unterste Klasse: Elementar. Zweite: Antikensaal (wo Richard ist); dritte: Malerklasse (wo ich bin), und vierte Klasse: Meisterklasse (wo ich sein könnte)."

Schadows Anerbieten veranlaßte ein famoser Studienkopf, den Koller übrigens nach Hause sandte und den seine Schwester heute noch besitzt. Jede Woche wurde bei Sohn ein solcher Kopf gemalt und zwar von einem Kreis von etwa zehn Schülern, worunter sich außer Koller auch Knaus, Feuerbach, Georg Bleibtreu, Theodor Mintorp befanden.

Kollers damaliges Kunstvermögen ermißt man aus dem kleinen Böcklinbildnis, das er im folgenden Januar oder Februar anfertigte. Er hat das Besondere des eigentümlichen Kopfes mit so scharfäugiger Sicherheit gepackt und ihn so breitflächig heruntermodelliert, daß man die Arbeit nicht für die Hervorbringung eines noch nicht neunzehnjährigen Tiermalers hält, sondern für das meisterliche Probestück eines jungen Porträtisten, der seinem Ruhm entgegenschreitet.

Den Sitz in der Meisterklasse lehnte er ab. Er wollte noch keine Bilder malen und selbst der Gelegenheit dazu ausweichen, gerade weil die Eltern ihn um des Erwerbs willen unablässig darauf stießen. Vor allem begehrte er im Düsseldorfer Boden nicht tiefer einzuwurzeln.

Sein Sinn stand ins Weite. Er wußte von Ulrich, dem genauen Kenner der französischen Malerei, daß es die Deutschen weder an Treue des Naturstudiums noch an Vollendung der Technik damals mit den Franzosen aufzunehmen vermochten.

Paris wurde das Ziel seiner Träume. „Es kam letzte Woche ein Schüler von Schadow von Paris zurück und brachte einige Studien nach alten Meistern, welche er dann ausstellte. Diese machten einen so großen Eindruck auf mich, daß ich jetzt beinah nicht mehr zu halten bin." (12. XII. 1846.) Er fügt hinzu, daß Böcklin „schon im April nach Paris reise, um dort die Bilder anzusehen".

Nicht direkt, sondern auf dem Umweg über die Niederlande, das heißt über Belgien beabsichtigte er an die Seine zu gelangen. Noch im Dezember verriet er seine Pläne oder vielmehr: er streckte einen Fühler aus. „Es ist besser

(als in die Meisterklasse einzutreten), im Frühling eine Studienreise zu machen und zwar so, daß ich immer Paris näher komme. Ich weiß nicht, es zieht mich immer nach Antwerpen, um die dortige Akademie zu besehen, den de Keyser zu studieren, dann weiter nach dem Meere zu, an den Scheveninger Strand, von da aufs Schiff, auf dem großen Bach nach Calais und von da — — — nach Paris! Luftschlösser! Es brennt mich bei dem Gedanken, schöne Bilder aus meinem Fache zu sehen. Denn hier in Düsseldorf sieht man wirklich gar nichts. Wären meine Pferde nicht besser als die Menschen, ich würde beinah umsatteln."

In Düsseldorf kam der Tiermaler nicht auf seine Rechnung, da ihm die spezielle Anleitung so gut mangelte wie das Tierstudium vor der Natur. Doch war es etwas andres, was ihm den Geschmack an der Akademie noch mehr verdarb: Wappers und de Keyser stachen ihm in die Augen. Ihre brillante Malweise, die gesteigerte Naturwahrheit und die heroische, wenn auch theaterhafte Behandlung bedeutender Geschehnisse hatten vor aller Welt und für alle Welt der Historienmalerei ein neues Gesicht gegeben.

Ihre Technik nicht nur, auch ihre Stoffwelt reizten Koller. Zwischen seine Vierfüßler war der Geist der Geschichtsmalerei getreten und hatte ihm zugeraunt, die idyllischen Viehweiden an historisch denkwürdige Stätten zu vertauschen.

Das war nicht von heute auf morgen geschehen.

Unter den Scharnhauser Pferdewächtern war Koller so wenig wie daheim darauf verfallen, seiner Bildung nachzudenken. Er wollte malen, nichts als malen. In Düsseldorf gingen ihm unter den Akademiegenossen die Augen auf. „Es zerreißt mich fast, wenn ich nicht mit andern antworten kann. Ich stehe da wie ein Stück Holz. So unnütz in einer Unterhaltung, so dumm und einfältig, so gemein komme ich mir vor. Dann mache ich mir Vorwürfe, dann Pläne, wie ich es wohl anstellen könne, mich selbst zu bilden, mir Kenntnisse zu verschaffen. Wie nötig habe ich die Geschichte! Ich sollte besonders noch mit den Einzelheiten mich vertraut machen, ich sollte die Menschen, das Leben, die Kostüme, ach, wie viel sollte ich studieren! Ich sollte mir eine allgemeine Bildung aneignen, von allem doch etwas wissen. Aber wie dazu kommen? Ich habe niemand, der mir an die Hand geht. Die Personen, die näher um mich herum sind, wissen selbst nichts. Jemand Fremden mag ich nicht darum bitten. Ich stehe allein und verlassen, ich muß selbst daran und mit Ernst. In einem solchen Morast von Unwissenheit mag ich nicht mehr herumwaten. Wo zeigt sich vielleicht einer, der mir die Hand reicht und mich aus diesem absurden Schlamme herauszieht? Ach, liebe Eltern, Ihr habt es mir oft genug gesagt, daß das Malen nicht allein den Maler ausmacht. Ich bereue es, Eure

Räte nicht befolgt zu haben. Jetzt fühle ich es nur zu gut. In Zürich hatte mir's nie geträumt. Ich mußte fort, um es einzusehen, wie tölpig ich dastehe. Doch gut, daß ich es jetzt einsehe. Spreche ich aber nur ein Wort mit Richard darüber, so hör' ich schon das langweilige ‚A 'bah!', das ich früher selbst sagte.... Fürs erste ist mein Verlangen, die Weltgeschichte durchzunehmen, ja, ich sollte sie mir anschaffen, jeder hiesige junge Maler hat sie eigen und studiert sie, man muß sie beinah haben. Alle machen ihre Kompositionen daraus. Ich ging zum Buchhändler und verlangte die Beckersche Weltgeschichte. Die kommt mir viel zu hoch, auf neun Taler. Die Rotteckſche Weltgeschichte kommt auf viereinhalb Taler, ist aber um ein bedeutendes kleiner, bloß fünf Bände, und folglich sehr allgemein gehalten."

Ulrich schürte diesen Bildungseifer mit „Lehren und Räten, die sich besonders auf die geistige Ausbildung des Malers beziehen. In der Technik, was das Malen anbetrifft, sagt er, werde es mir nie mangeln, aber man müsse auch wissen, was man malen will. Man müsse die Physiognomik besonders studieren, die Kostüme von allen Zeitaltern genau kennen, historische Werke durchnehmen; ich sollte militärische Kenntnisse haben, Pferdekenntnisse in Beziehung auf Rassen, Güte, Fehler, Krankheiten, Eigenheiten, Charaktere u. s. w. Ich darf nicht an alles das denken! Für jetzt wird die Geschichte und Physiognomik von Lavater, die wir (er und Richard) uns angeschafft hatten, durchgenommen."

Nachdem ihm die Eltern eine Weltgeschichte gestiftet, kam er um die Ermächtigung ein, den Erlös des für die Verwandte gemalten Bildes teilweise für ein Uniformwerk der Napoleonischen Armee auszugeben. Und das Gutjahr, das heißt das Neujahrsgeschenk, erbat er sich in barem Geld, um daraus Johannes v. Müllers Schweizergeschichte zu erstehen.

Unmerklich glitt er von den Geschichtsbüchern zur Geschichtsmalerei hinüber oder wenigstens zum Gedanken, Historienmaler zu werden. Die Lehrer beredeten ihn, wie sie wenig später Feuerbach zu bereden versuchten. Eines Tages legte er Professor Sohn mit der Bitte um Korrekturen eine für einen Zürcher bestimmte Skizze vor, ein die tote Mutter betrauerndes Füllen. Der Lehrer sparte das Lob nicht, schloß aber mit der Frage: „Gedenken Sie denn nur Tiermaler zu werden? Sie haben in der letzten Zeit einige ganz gute Köpfe gemalt. Ich glaube, es wäre kein schade, wenn Sie sich der Historienmalerei widmeten." Später setzte er ihm noch dringender zu, von Schadow unterstützt.

Das behagte Koller so übel nicht. Aber das Herz entfiel ihm, wenn er an die Eltern dachte. Sie betrachteten ihn als einen bald Ausgelernten, der mehr oder weniger schon auf eigenen Füßen stehen müßte. Und jetzt sollte

ein neues jahrelanges Studium beginnen. Sieben Wochen lang ließ er nichts mehr von sich hören. Als es endlich wieder geschah, kleidete er seine Wünsche in keine bestimmte Forderung, sondern redete etwas um die Sache herum. „Ich habe mir vorgenommen, stets neben dem Tierstudium auch die Figuren immerfort zu studieren, die Geschichte, besonders die Schweizergeschichte, zu meiner Lektüre zu nehmen. Wie schön und erhaben wäre es, aus unserer Vorzeit Gegenstände darzustellen, die der jetzigen Zeit unseres Vaterlandes Nutzen bringen könnten. Ich bin ein Schweizer und soll meinem Vaterlande nützlich sein. In der Schweiz hatten wir noch keine bedeutenden Maler in diesem Fache (einzig Vogel). Die jüngern sind rar."

Selbst in dieser unkriegerischen und unpolitischen Brust glaubt man ein Echo zu hören der starkschrittigen, hochsinnigen Vaterlandsliebe und Verehrung der Altvordern, die 1841 Ludwig Vogels mächtige Komposition „Die Eidgenossen um die Leiche Winkelrieds" und im Jahrzehnt zwischen 1835—45 unsere schönsten Vaterlandslieder erzeugte, nämlich 1836 das Sempacherlied Heinrich Boßhards, wenig später Leonhard Widmers „Schweizerpsalm" und 1844 Gottfried Kellers „Lied ans Vaterland".

Vierzehn Tage nachher, Mitte Februar 1847, tat Koller einen weitern Schritt, indem er die Eltern um alte Schweizerchroniken und um Kostümbücher ersuchte, da er ohne diese Hilfsmittel zur kleinsten Komposition unfähig sei. Er legte einen Plan bei, der „vielleicht nicht so ganz dumm, aber sehr kühn ist: wie wäre es, bis im Mai hier in Düsseldorf zu bleiben, dann für etwa zwei Monate nach Haus, nach Luzern und Solothurn, die Rüstungen aus den burgundischen Kriegen besonders zu zeichnen, dann beladen mit solchen Studien nach Paris! Gehe ich jetzt im April, wie ich's vorhabe, dorthin, wo es so ungemein teuer ist, daß, was man in gewöhnlichen Zeiten für zehn Franken hatte, jetzt mehr als zweiundzwanzig kostet, so kostet es mehr als die Heimreise und die Studien in den Zeughäusern." Um den Eltern sein Vorhaben genehmer zu machen, schlug er vor, nach Abwickelung der geplanten Zeughausstudien noch einige Zeit in Einsiedeln Schwyzerpferde malen zu wollen.

Das Projekt der auf Rüstungen und Rosse gerichteten Schweizerreise ist in der Epistel eingeklammert, gleichsam als etwas Ungültiges oder doch nur Halbgültiges. Er sah nicht klar und war nicht entschlossen. Seine Gabe der Tierdarstellung war eine so starke, bodenständige Macht, daß sie sich gegen die Beeinträchtigung ihrer Rechte durch die sich einnistende Historienmalerei immer wieder auflehnte. Er wünschte die Würfel nicht selber zu werfen, sondern von seinen Zürcher Lehrern werfen zu lassen, die unparteiischer waren als die Düsseldorfer. Dringlich ging er Schweizer und Ulrich um Rat an und beschwor die Eltern, die Meinung der beiden einzuholen.

Während des unbehaglichen Schwankens versäumte er die angewiesene Arbeit nicht im geringsten. Das Aktzeichnen war, außer Samstags, bis Abends neun Uhr ausgedehnt worden, so daß er Zusammensein und Zwiesprache mit Böcklin erst gegen zehn genoß. „An meinem Landsmann Böcklin habe ich einen sehr guten Freund, von dem ich im Landschaftlichen öfter Nutzen ziehen kann. In Beziehung auf Bildung ist er weit mehr als Richard, und wir können uns zusammen weiter fortbilden. Er ist sehr haushälterisch und hat viel Talent. Sein Äußeres ist sehr anspruchslos, gewinnt aber durch näheren Umgang viel. Kommt er nicht mit mir nach Paris, so wird er Euch bei seiner Studienreise in der Schweiz besuchen. Die Arbeit zu Hause an Sonntagen ist das schon erwähnte Radieren, in welchem ich von meinem Landsmann Böcklin aus Basel Anleitung erhalte."

Sie waren so fleißig und sparsam, daß sie sich nicht an einer einzigen der vielen Künstlerfestlichkeiten beteiligten. Feuerbach nannte sie mit Recht „treffliche, mit erstaunlichem Fleiß begabte Kerle"[1]).

Ausgangs Februar fiel die Entscheidung. Ein Brief der Mutter tat Koller zu wissen, daß beide Lehrer und somit auch die Eltern entschieden gegen die Historienmalerei Stellung nähmen. Ihrem Berichte zufolge urteilte Ulrich: „Die guten Düsseldorfer leben eben nur in, mit und für die Historienmalerei, sie kennen beinahe nichts andres und möchten darum auch ihre Schüler dafür bestimmen, um sie lange an ihre Akademie zu fesseln, und namentlich ein Talent wie Rudolf. Daß diese Krisis eintreten werde, habe ich vorausgesehen, nur habe ich sie nicht so bald erwartet. Ein solcher schwankender Zustand tritt fast bei jedem Künstler ein, und es ist oft ungemein schwierig für einen Jüngling, den rechten Weg einzuschlagen. Wo aber ein Talent so vorherrschend ist, ist es auch weit leichter zu raten. Rudolf ist zum Pferdemaler geboren, und ich wünsche recht sehr, daß er dabei bleiben möchte."

Ulrich und Schweizer führten ins Feld, daß der angehende Geschichtsmaler noch mindestens ein halb Dutzend Jahre ununterbrochenen Studiums bedürfe, daß er es trotz allen Fleißes nicht über das Mittelmaß bringen und infolge des schweren Wettbewerbs mühselig zu ringen haben würde, während ihm die Tiermalerei ein auskömmliches und behagliches Dasein sichere. „Und nun, mein Lieber," schließt die Mutter, „auch von mir die Bemerkung das Vater und ich diesen Beyden Herrn beystimmen und auch das wir Deinen Plan mit der Schweizerreise des gänzlichen niederlegen, aber mit allem Willen Dich nach Brüßel Reißen laßen. Lebe wohl, mein geliebter Rudolf, handle jetzt entschlossen als Mann, und höre auf keinerley einreden, gehe Deinen Weg."

---

[1]) Julius Allgeyer: A. Feuerbach. 2. Auflage. S. 87.



Rudolf Koller. Photogravure und Kupferdruck von O. Felsing, Berlin S.W.

Selbstportrait

1844

Die Mahnung war überflüssig. Er fühlte sich von einem Abgrund weggezogen; die Stimmen der Lehrer hatten ihm sein eigenes Gefühl ausgelegt. „Ich bin wieder hergestellt, bin wieder gesund, habe Freude, Pferdemaler zu werden. Ich gehe sogleich nach Brüssel. In Düsseldorf muß ich noch einen Brief und Munition von Euch erwarten. Die Zeit, die ich jetzt noch hier bleibe, ist doch halb verloren."

Er fürchtete Schwierigkeiten hinsichtlich der Entlassung aus der Akademie. „Es wird einiges Harz geben mit Professor Sohn und Direktor Schadow."

Die letzten Worte aus Düsseldorf zeichneten seinen Weg und sein Ziel: „Ich will Pferdemaler werden!"

Freitag den 11. März 1847 verreiste er mit Böcklin bei abscheulichem Wetter. Es regnete und schneite, windete und tobte unaufhörlich. Sparens halber fuhren sie von Köln bis Aachen in einem Wagen vierter Klasse, dessen Fensteröffnungen mit Vorhängen, nicht mit Glas verschlossen waren. Schnee und Regen schlugen herein, so daß die beiden noch am ganzen Leibe schlotterten, als sie sich Abends zu Bette legten. Den nächsten Tag nahmen sie dritte Klasse bis Brüssel, wo sie Abends sechs Uhr eintrafen. Eine Empfehlung ihres Düsseldorfer Mietsherrn wies sie an einen gewissen Faßbender. Der führte die Fremdlinge in der Stadt herum und half ihnen eine Wohnung suchen. Sie fanden billiges Unterkommen bei Gilbert, grande ligne 21. Für ein gemeinschaftliches Zimmer mit zwei Betten, für Kost und Bedienung hatte jeder monatlich fünfzig Franken zu bezahlen. Dieses Zimmer, ihr Schlafgemach, Wohnraum und Atelier zugleich, war ziemlich unruhig und ein arger Staubwinkel, wie Koller nach Zürich schrieb.

In seinem Andenken lebten die elf Brüsseler Wochen als ein Stück zwecklosen und verschleuderten Daseins. Gewiß mit Unrecht. Sie waren eine Zeit des Übergangs, sich mehrender Anschauung, der Einkehr und Sammlung, der Klärung. Dem Akademiedrill entronnen, fand er Anlaß und Muße, sich manches zurechtzurücken, manches durchzudenken, wobei der stete Meinungsaustausch mit Böcklin förderte und beschleunigte.

Er sah Rembrandt, Rubens, Vandyck, Jordaens, wenn auch nur durch eine oder ganz wenige und nicht ihre besten Schöpfungen vertreten. Rembrandt riß ihn völlig hin. Doch vermißte er in der öffentlichen Galerie Tierstücke: „Wouwermann, Rugendas suchte ich vergebens, so wie auch mein Freund Böcklin vergebens schöne Landschaften suchte." Etwelchen Ersatz gewährten eine Reihe von Privatsammlungen, namentlich die einem Vergolder gehörende von nicht weniger als achtzehnhundert Nummern, worunter Rembrandt, Rubens,

Ruysdael, Vandyck, Teniers, Brouwer, Wouwermann. Doch erlangten sie zu diesen Schätzen nirgends mehr als einmaligen Zutritt und durften nichts zeichnen oder kopieren.

„Hingegen sah ich in einer Privatsammlung die Löwenjagd von Horace Vernet und einen Stier von Brascassat. Das erstere Bild, obschon meinen Erwartungen von H. Vernet nicht entsprechend, hat mir sehr gut gefallen, besonders in Beziehung auf Geist, Leben und Zeichnung. Die Farbe läßt zu wünschen übrig, sie ist nicht unrichtig, sie ist gut, kann man sagen, aber das Fließende, Reizende der Farbe, die Tiefe, die Farbe, die Rembrandt und Correggio haben, die fehlt Vernet. Freilich seine Bilder, besonders seine historischen Gemälde, verlangen keine Tiefe, die Farbe ist Nebensache, der Geist ist vorherrschend, und er hat eine andere Richtung. Das andere Bild von Brascassat hingegen bezauberte mich ganz in Beziehung auf Farbe und malerische Auffassung. Vernet nehme ich mir zum Vorbild als großen Künstler, als Komponisten, als Zeichner, Brascassat als Maler.

Von dem Tiermaler Verboeckhoven[1]) findet man auf allen Galerien in Belgien Bilder, es herrscht aber kein Geist und keine Poesie darin, wenigstens nie charakteristisch durchgeführt. Die Zeichnung ist untadelhaft, aber nicht schön, nicht fein gefühlt, die Farbe öfters gut, manchmal schlecht, es ist fein gepinselt, alles prima gemalt, damit es ja nicht nachdunkelt. Er ist der Repräsentant der belgischen Malerei. Sie glauben, mit recht bunten Farben, Asphalt und Lack, weiß und schwarz, rot und blau mache man ein schönes Kolorit. Am meisten hüten sie sich vor dem Nachdunkeln, daß ihre Bilder nicht so häßlich dunkel, rot und braun werden wie die Bilder von Berghem, Ruysdael, Wouwermann und andern. Aber daß sie auf Geist und Leben etwas Wert setzen, ist keine Rede. De Keyser und Wappers malen besser. Es sind aber auch die Besten in der belgischen Schule.

Mein Freund Böcklin aus Basel und ich haben Verboeckhoven besucht; er sprach aber immer nur von dem Auftragen der Farben, was für Farben sich gut halten und nicht, und er habe aus Rom den echten Outremer mit sich gebracht, der sei viel besser als der andre. Er spricht mit so viel Eigenliebe von seinen Bildern, daß es ihnen nichts mangelt, sie seien vollkommen, man könne die Natur nicht besser nachahmen, und er sei der vortrefflichste Tiermaler.

Sie werden wahrscheinlich denken, ich urteile zu streng, und es passe sich für einen so jungen Mann, wie ich bin, nicht, über Männer von Ruf so loszuziehen. Ich rede mit Ihnen, wie ich denke, ich suche bei jedem Künstler

---

[1]) Eugen Joseph Verboeckhoven (1799—1881) hat sich namentlich durch seine Schafe ausgezeichnet.

das Gute und Schlechte, vergleiche alles mit mir, behüte mich vor Abwegen und suche nur dem Guten und Schönen nachzujagen....

Einen Tag, nachdem ich Ihnen die obigen Zeilen schrieb, gingen mein Freund und ich noch zwei Galerien zu besehen. In der einen Sammlung sah ich zwei Bilder von Verboeckhoven aus seiner frühern Zeit. Ich war ganz frappiert, so schöne Tierstücke zu sehen, ich glaubte meinen Augen kaum, als ich den Namen Verboeckhoven darunter sah. Eines stellte einen Sturm vor, wie die Tiere erschreckt werden. Sehr schön aufgefaßt, lebendig gezeichnet, mit sehr viel Geist, die Farbe auch gar nicht schlecht. Er hat sehr viel Talent, aber er scheint, wie er einmal einen Ruf hatte, sich mehr in den Privatstand zurückgezogen und in den Tag hinein Bilder gemalt zu haben, um Geld zu sammeln. Ich kann es nicht begreifen, wie ein Maler so sinken kann, in einen Schlendrian zu verfallen. So etwas könnte einen ganz abschrecken."

So schrieb Koller aus Brüssel an Ulrich.

Man vernimmt hier nicht ihn allein, man hört zugleich den temperamentvollen und Zeit seines Lebens mit dem Urteil rasch gerüsteten Böcklin, der hinter seinem Freunde steht und ihm über die Schulter in den Brief blickt.

Damals vollzog sich in Kollers Kunstanschauungen ein Wandel, der ihn dermaßen erregte und erfüllte, daß er auch den Eltern davon Mitteilung machte, bei denen er doch nur auf bescheidene Einsicht in solche Dinge zählen durfte:

„Hier in Brüssel habe ich ganz andere Ansichten über die Kunst erhalten. Ich habe die Alten gesehen und sie mit den Neuen verglichen und habe daraus gefunden, wie viel schöner, wie viel weiter man besonders die Tiermalerei bringen kann, als sie von den jetzt Lebenden betrieben wird. Selbst Vernets Pferde können weit besser gemalt werden.... Es ist leider eine fatale Meinung bei den meisten Tiermalern eingerissen. Sie glauben, mit einem bloßen Arrangement von Tieren, etwas Luft und Boden u. s. w. dazu sei ein Bild da und er sei ein Künstler. Aber mit nichten! Das Bild erweckt kein Gefühl in dem Menschen, es stimmt einen nicht traurig oder andächtig, heiter, munter. Es wird ein solches Bild keinen Eindruck zurücklassen. Es ist eben eine falsche Richtung in der Kunst, bloß der langweilige Naturalismus. Es wird zu wenig auf Geist, Poesie gesehen. Ein Künstler muß seine Gedichte und Geschichten malen, ein Dichter muß sie schreiben. Ein Maler müßte also nur malen lernen, dann wäre es aus! Gott gebe, daß ich es einst weiter bringen werde, als das bloße Naturalisieren!"

Dieser Ausfall gegen den Naturalismus und der Preis der poetischen Malerei könnte Wort für Wort von Böcklin geschrieben sein. Er deckt sich genau mit Ansichten, die er vierzig und mehr Jahre später in Zürich predigte und verfocht. Er deckt sich genau mit seiner Äußerung während des Brüsseler

Aufenthaltes, die Koller noch ein halbes Jahrhundert nachher unverlöscht geblieben war. „Ein Bild", sagte Böcklin, „soll so wirken, daß der Beschauer zu Tränen gerührt wird oder vor Lachen sich den Bauch halten muß."

Mag immerhin die energische Formulierung dieser Briefstellen wesentlich auf Böcklin zurückgehen, so haben doch sicherlich wie ihm auch Koller die Rubens, Vandyck, Rembrandt geoffenbart, daß Malerei Poesie ist. Seit den Brüsseler Tagen hat Koller immer danach gestrebt, Wahrheit mit poetischer Empfindung zu vereinen.

Im Sinne dieser Forderung schrieb er am letzten April 1847 den Eltern: „Ich werde meinen Bildern Poesie und Leben einhauchen wie Landseer den seinigen, dann kann ich hoffen, mich einst in der Welt gut durchzubringen."

Er bemühte sich, seinen Sachen Gefühlswirkung zu verleihen. Er malte ein Bildchen, ein Füllen im Stall, das der Mutter das Futter aus dem Maul wegfrißt. „Der Eindruck, den das Bild machen soll, ist gemütlich, heimlich. Mit Lichteffekt." Die Mutter verlangte es, um eine Auslage zu ersparen. Sie beabsichtigte, damit das neben dem Pensionsgeld landesübliche Schlußgeschenk für die Pensionsinhaberin im Welschland zu leisten, aus deren Hut ihre ältere Tochter damals eben entlassen wurde. Über der Arbeit an diesem Geschenkbildchen verschob sich Koller das Motiv: es wurde eine Stute mit einer Ente. Daneben führte er den ursprünglichen Gedanken, Stute und Füllen im Stall, in größerem Format aus[1], hoffend, diese Arbeit verkaufen zu können.

Er schrieb an Ulrich: „Das Bild, wenn Sie es zu sehen bekommen, ist mir nicht am besten ausgefallen. Ich hatte für diesen Gegenstand zu wenig Studien, ich schmierte viel, kratzte ab und malte drauf und drauf, lasierte, retouchierte. Ich probierte alles mögliche, um zu lernen, nicht um ein schön gepinseltes Bild zustandzubringen. Es wird mit der Zeit, glaube ich, schwarz werden und einem Philisterauge etwas dunkel, gehackt und ungefällig vorkommen. Aber ich habe daran gelernt durch das Probieren, bin dabei auf andere Ansichten gekommen, was doch immer in den Studienjahren die Hauptsache ist. Für Farbe, Haltung habe ich wenig Furcht, einst etwas leisten zu können; aber hauptsächlich will ich jetzt auf den Geist sehen, ob alles im rechten Sinne aufgefaßt wird, ob der Gegenstand etwas ausdrückt, und will nicht bloße Arrangements malen, ich will, möcht' ich sagen, die Tiermalerei historischer betreiben, ungefähr wie der eine Landseer, wie H. Vernets Pferdestücke, wie Leopold Robert seine Genrebilder erhöhte. Ich möchte es können, und man kann es, aber man muß gebildet sein und man muß recht genau wissen, was Kunst ist und was ein Künstler arbeiten soll, warum er arbeiten soll. — Das

[1]) Siehe Ulrichs Brief im Anhang.

Bildchen, das ich malte, wurde noch in der Zeit komponiert, als diese obigen Ansichten noch kaum geahnt wurden. Es ist ein ganz gewöhnliches Genrebildchen, nicht viel mehr als ein bloßes Arrangement. Dürfte ich Sie vielleicht bitten, mir wieder eine solche Korrektur über dieses Bildchen wie über das von Herrn Brunner niederzuschreiben? Ich kann Sie versichern, daß sie mir sehr genützt hat, und sie wird mir später, wenn ich wieder Pferdestudien mache, noch mehr nützen.... Meine Eltern schrieben mir, ich sollte das Bild in Brüssel ausstellen, wozu ich aber keinen Mut und keine Lust habe. Ich glaube schwerlich, daß es gekauft würde. In Zürich findet sich vielleicht eher eine wohltätige Seele, die mir Geld zum Studieren dafür geben könnte. — Es könnte sein, daß Sie gefragt würden von meinen l. Eltern und Herrn Schweizer, ob man es ausstellen soll. Es wäre aber besser, das Bild unter der Hand zu verkaufen. Sie waren ja auch immer gegen das zu frühe Ausstellen, und ich glaube, Sie werden es jetzt noch sein." (12. V. 1847.)

Saß er nicht im Zimmer vor der Staffelei, so kopierte er auf dem Museum Porträte mit Bleistift, darunter das bewunderte Rembrandts, oder er besuchte Galerien oder malte etwas nach der Natur, wozu er allerdings wenig Gelegenheit fand. Kaum acht Tage in Brüssel, drückte er die Absicht aus, nicht länger als zwei Monate zu bleiben. Und vier Wochen später entschied er, hier habe er nichts mehr zu tun, sobald seine zwei Bilder fertig seien. Ulrich hatte geraten, den Aufenthalt so lange zu erstrecken, bis er sich des Französischen völlig bemächtigt haben würde. Koller wandte mit Recht ein, er könne genug Französisch, um sich in Paris durchzuhelfen, und jedenfalls werde die Sprache dort reiner gesprochen als in Brüssel; unternehme er aber eine Studienreise in der Umgebung, so stoße er fast ausschließlich auf das Vlämische, das er gar nicht verstehe.

Den Ausschlag gab, daß er in Brüssel weder hinreichend Tierbilder sah, noch Pferdestudien zu machen in der Lage war.

Die Frage blieb nur, ob er sich sofort nach Paris aufmachen oder vorher für kurze Zeit sein Heil noch in Antwerpen suchen sollte. Schon im Dezember 1846 hatte er Ulrich geschrieben: „Anfangs des folgenden Sommers möchte ich gern eine Studienreise machen nach Antwerpen, die dortigen Meister und die belgische Malerei anzusehen, dann umherreisen und Studien sammeln von Hütten, Ställen, Terrains, Bauernpferden und Figuren und hierauf beladen nach dem langersehnten Paris, um dort ganz meinem Fache zu leben."

Mitte Mai begab er sich mit Böcklin nach Antwerpen. Rubens und Vandyck bezauberten ihn. Die Pracht der Wappers und de Keyser, die er nicht einmal mehr nennt, verging vor diesen fürstlichen Vollkommenheiten.

„Ach, was für Stümper sind die jetzigen berühmten Künstler! Und ich armseliger, elender, geistloser und ungebildeter Mensch, was bin ich!"

Er traf Bekannte, einen Spillmann[1]) aus Zug, der, unterwegs nach Antwerpen, ihn vor kurzem in Brüssel besucht hatte, und den Winterthurer Künzli[2]), sowie einige Deutsche aus Düsseldorf. Doch räumte er das teure Pflaster sofort wieder, um in seiner Brüsseler Einsamkeit weiter zu arbeiten und seine Siebensachen für die Pariser Reise zusammenzuschnüren. Es war ihm augenblicklich klar geworden, daß der Tiermaler auch in Antwerpen nichts zu tun hatte. „Ich muß jetzt notwendig einmal etwas recht Gutes und Vieles aus meinem Fache sehen. Jetzt muß ich nach Paris und dort recht tüchtigen Katzenjammer holen, auch einige Ermutigungen dabei. Dann werde ich mit Erfolg Fortschritte machen." Den mehrfach erwogenen Gedanken, bis zum August an der Schelde Landschaften und Bauernpferde zu malen, gab er auf.

Der Abschied von Antwerpen war schmerzlich, denn er bedeutete zugleich den Abschied von Böcklin, der nicht nach Brüssel zurückkehrte, sondern am nämlichen Tag, dem 15. Mai, direkt der Heimat zufuhr.

Die Aussicht auf die gewisse Trennung von seinem Freunde hat schon Kollers ersten Brüsseler Aufenthalt verschattet. Beschränkte Kenntnis des Französischen, Weltunläufigkeit und ihre magere Börse hatten ihnen den Anschluß in der wildfremden Stadt erschwert und sie aufeinander angewiesen. Nur mit der Familie Faßbender war ein spärlicher Verkehr gelungen.

„An Freund Böcklin", hatte Koller bald nach der Ankunft in Brüssel geschrieben, „habe ich einen gefunden, der für mich paßt, besser als Richard. Bei ihm kann ich lernen, er kann von mir lernen. Wir haben ein Streben, sind ungefähr gleich bemittelt und kommen gut miteinander fort. Nur schade, daß wir uns bald trennen müssen. Er reist nach Haus, um Studien zu machen, und bei seiner Reise durch die Schweiz wird er auch Euch besuchen."

Der nächste Brief an die Eltern beginnt: „Bald werde ich alleine unter den vielen fremden Menschen dastehen. Mit schnellen Schritten rückt die Zeit heran, wo mein einziger Freund mich verläßt. Langeweile, Heimweh und mancherlei Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten werden sich dann einschleichen. Keinen bekannten Menschen haben wir in Brüssel, an den ich mich so nach meinem Wunsch anschließen könnte. Die jungen Maler, die auf dem Museum arbeiten, sind grobe, ungebildete und ungeschickte Menschen, etwas flott, leicht. Landsleute gibt es, glaub' ich, gar keine. Kurz, es wird mir sonderbar sein, so auf einmal ganz alleine, ohne Freunde, Bekannte, ohne nur

---

[1]) Johann Georg Joseph Spillmann, 19. III. 1821 bis 28. IV. 1903.

[2]) Hartmann Friedrich Künzli von Winterthur, Porträtmaler (1824—65).

einen Menschen zu kennen, beinahe zweihundert Stunden weit von Hause entfernt zu sein."

Auseinandergehen und Alleinsein grämten ihn mehr als Böcklin, weil er, der Schüchterne, Stille, zur Reise nach der unbekannten Weltstadt rüstete, während der Freund den Seinigen und den heimatlichen Bergen zueilte. Je näher der Trennungstag und die Fahrt nach Paris rückten, desto mehr stiegen Heimweh und Sehnsucht. „Daß Ihr in dem letzten Brief Heimweh bemerkt, nimmt mich nicht wunder. Denn jetzt, wo der Frühling da ist und der Sommer bald kommt, die Bäume grünen und die Luft sanfter und reiner wird, wo man Abends wieder bei Tag spazieren gehen kann, da hören wir öfters Musik; beinahe alle Tage kommt eine Orgel vor unser Haus, die so ergreifende Akkorde spielt, gleich einem Klagegesang, die wir aus der Ferne immer näher und wieder nach und nach verschwinden hören. Wie sollte einem da das Heimweh nicht erregt werden? Besonders noch, da die Abreise meines Freundes sich immer nähert und mir die Zukunft so dunkel erscheint. Der müßte ein hartes, erbärmliches Herz haben und gewiß kein Künstler sein, bei dem nicht ein Sehnen nach dem Vaterlande aufkeimen könnte."

Das Verlangen nach Eltern und Geschwistern drückte ihm die Feder zu einer sehnlichen Nachschrift in die Hand: „Ach, könnte ich mit Freund Böcklin reisen, könnte ich Euch, meine Lieben, wiedersehen und umarmen! Wie lange wird es noch dauern, in wieviel Jahren wird mir dieses Glück zuteil!

„Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide."

Das war wohl das einzige Mal in seinem Leben, daß er ein Dichterwort in einen Brief setzte.

Da die beiden Bilder, nämlich das Schenkbildchen (Stute mit Ente) und das größere (Stute mit Füllen), fertig und mit Böcklin in die Schweiz gereist waren, so hatte vorderhand das Malen für Koller ein Ende. Geld, Empfehlungen und Verhaltungsmaßregeln aus Zürich gewärtigend, machte er sich hinter die Bücher, über denen er mit Böcklin gesessen: Voltaire, Molière, Goethe, Homer und Geschichtswerke. Um auch in Paris der literarischen Zehrung nicht völlig zu ermangeln, erbat er von den Eltern „Uhlands Gedichte oder Ossians Gesänge oder Dantes Unterwelt, Bürgers Balladen und sonstige Gedichte und etwa die Revolution von Frankreich und Napoleons Feldzug nach Rußland."

Die Gefahren der Weltstadt gaukelten beängstigend vor ihm. Er drang auf „recht gute Adressen, besonders für einen guten billigen Gasthof, damit nichts Unglückliches geschieht." Er wünschte sie recht groß und deutlich ge-

schrieben: „Ich habe Angst, wenn sie nicht gut und deutlich sind, an einen falschen Ort hingeschleppt zu werden, wie es einem Bonner Studenten erging. Er kam in einen Gasthof voll von Ratten, Mäusen und Wanzen und sonst etwas verdächtig, auch wurde er tüchtig geprellt."

Es wurde ihm leichter ums Herz, als Zürcher Bekannte einen billigen, von Glarnern geführten Gasthof in der rue bleue ausfindig gemacht hatten. Doch dann beschlich ihn die Furcht, diese Glarner möchten am Ende gar nicht zu finden sein.

Kurz vor seiner Abreise nach Paris erhielt er einen Brief Böcklins, der ein Wiedersehen in weite Ferne schob.

Basel, den 21. Mai 1847.

Lieber Freund!

Deinen l. Brief erhielt ich gleich bei meiner Ankunft zu Hause, aber eine Krankheit, die mich unterwegs ergriffen und von der ich noch nicht befreit bin, hielt mich ab, mein Versprechen früher zu erfüllen. Deine Briefe und das Bildchen werden erst heute abend mit der Post abgehn, so daß sie Samstag Morgens bei Deinen Leuten sein werden. Jetzt laß mich aber von den Geschäftssachen schweigen und von dem reden, was mich jetzt ganz erfüllt. Gestern sah ich wirklich meine Liebe. Das Warten war für mich eine schreckliche Qual, eine Ewigkeit. Um zwei Uhr hatte sie versprochen zu kommen: es schlug zwei Uhr, und gespannt stand ich da und hörte auf jedes Geräusch, aber es waren nur dürre Blätter, die vom Wind getrieben zu mir rollten. Ich war schrecklich aufgeregt. Einmal stampfte ich vor Ungeduld, dann fing ich wieder an zu bangen und zu weinen. Ein Viertel war jetzt schon vorbei: ich fing an, an ihrer Liebe, an ihrer Treue zu zweifeln. Auf einmal höre ich leise schnelle Tritte, ich sehe hin: es ist der liebe Engel, das himmlische Gesichtchen, die liebe Gestalt — wir springen aufeinander zu und fallen uns sprachlos um den Hals. Es ist grausam von mir, Dir die erste Epoche so ausführlich zu schildern. Die zweite wird Dich schon wieder trösten, daß Du mich gewiß nicht beneidest. Wie ich nämlich zu Hause war und wie wir nach den ersten Freuden des Wiedersehens zu Worte kommen konnten, fing die Mutter und ich dann auch an zu sticheln und Andeutungen zu geben. Mir waren immer die Tränen zu oberst, und so fing ich denn bald bei einem unbedeutenden Wort an zu weinen. Die Mutter fing bald darauf auch an, und sprach mir dann zu, ich sollte es mir doch aus dem Kopf schlagen: ich hingegen sagte, ich könne nicht und werde auch keine Gelegenheit vermeiden, mit ihr zu sprechen, vielmehr werde ich sie suchen. Weiter wurde nichts Bestimmtes darüber gesprochen. Es ist mir aber eigentlich nicht einmal so bang in dieser Sache; das kann sich alles noch machen. Ein anderer Umstand ist



Rudolf Koller

Photogravure und Kupferdruck von O Felsing, Berlin SW

Alpe im Engelbergertal

1854

der, daß ich keine Studienreise machen kann, daß Professor Wackernagel meint, ich könne so zwischen hinein wieder ein Bild malen und dann wieder vors Tor hinaus, um Studien zu malen. Dann sind alle so sehr von der Reise nach Palästina eingenommen und glauben so, daß ich dies mit Freuden annehmen werde, daß ich kaum den Mut habe, zu widersprechen. Mein Vater wird aufbrausen, schimpfen und, wenn ich meine Gründe angebe, so wird er sagen, ich wolle es besser wissen als alle älteren Leute, die gewiß gebildeter als ich seien und mehr Erfahrungen gemacht hätten. Zu dem allem kommt noch, daß wir dieses Jahr uns sehr einschränken müssen, weil mein älterer Bruder in Amerika schon über tausend Gulden gekostet hat und mein jüngerer Bruder Lehrgeld zahlen muß, und ich habe auch eine ziemliche Portion gebraucht. Ich werde also wahrscheinlich auf Verkauf hin arbeiten müssen und kein großes Bild anfangen können, weil keine Hoffnung auf Verkauf in der Schweiz vorhanden wäre. Kurz, ich sehe alles vor mir in der größten Verwirrung, ohne daß ich weiß, wie ich mich daraus ziehen kann.

Bestimmtes kann ich Dir darum noch nicht sagen, wo ich diesen Sommer sein werde oder wo ich diesen Winter hinkomme. Ich habe wenig Hoffnung, nach Paris oder nach Italien zu können. Nach Zürich gehe ich vielleicht erst in vierzehn Tagen, drei Wochen, und auch das weiß ich nicht gewiß. Jedenfalls werde ich alles mögliche tun, um hinzukönnen, wäre es auch bloß, um Deine M.[1]) zu sehen. Ich werde wohl schwerlich noch einmal Gelegenheit haben, meine L.[2]) zu sehen, alle passen mir auf, und ihr wird ebenso aufgepaßt. Ich bin in einem schrecklich aufgeregten Zustande; mit niemanden kann ich offen reden, wie es mir ums Herz ist; mit meiner Mutter nicht aus Schonung und mit andern nicht, weil ich nicht von ihnen verstanden werde. Die meisten Leute, mit denen ich jetzt umzugehen habe, kennen kein Herz, sie schämen sich desselben; sie kennen bloß einen Verstand. Mit Antonia darf ich auch nicht mehr zusammenkommen, weil ihre Familie von der radikalen Partei ist — — —! Schon jetzt werde ich wieder von Ärger aller Art geplagt. Die Geschwister zanken sich noch wie immer. Das Ende von alledem ist: daß ich mich nicht glücklich fühle. Noch etwas habe ich Dir zu melden: In der Kiste lösten sich drei Schrauben, die Dein Bild hielten, das Bild schwankte umher, schlug mit der Verzierung am Rahmen ein großes Stück Farbe von dem meinigen weg, und dann noch ein kleineres von dem Deinigen, dem Geschenk; es ist übrigens unbedeutend und kann wieder geflickt werden. In Mainz ließ

---

1) Mina Wegmann.

2) Luise Schmidt.

ich die Kiste aufmachen, alle Schrauben fester machen und noch einige mehr hineinsetzen. Das kleine Bild nahm ich dann hinaus und übergab meine Habseligkeiten an den Spediteur und ging dann bloß mit dem Habersack und Deinem Bildchen weiter. Wäre ich nicht so pressiert, so würde ich Dir noch viel mehr schreiben, aber soeben bringt mein Vater den Wechsel und darum muß ich schließen. Nächstens ein mehreres. Für Deine freundschaftlichen Dienste danke ich Dir herzlich. Wegen dem Gasthaus in Paris habe ich meinen Vater gefragt, und er meint, im Hotel Violet [1]) sei es gewiß gut, einen andren möchte er Dir nicht empfehlen. — Den 22. Zu meinem Ärger konnte der Wechsel erst gestern nachmittag ausgefertigt werden, es fehlte nämlich noch die Unterschrift. Seit gestern auf heut hat sich so Wichtiges für mich zugetragen, daß ich es unmöglich in diesem Brief mitteilen kann: es ist wegen der L. Nur eins möchte ich Dir sagen: daß ich Dich beneide um Dein Verhältnis; das Deinige ist viel günstiger als das meine. Nächstens noch mehr.

Einen herzlichen Gruß von Deinem Freund

A. Böcklin.

P. S. Den Wechsel wirst Du bei Ketelaars versilbern können.

Meine Adresse: H. Arnold Böcklin, Steinenvorstadt Nr. 766, Basel.

Adieu, tröste Dich; Du bist glücklicher als ich. —

Kollers Pariser Aufenthalt währte einige Wochen weniger als ein Jahr. Entbehrung, Kleinmut, zuweilen Verzweiflung und, wenigstens bis Februarmitte 1848, Vereinsamung waren sein Los. Die beschränkten Mittel und widrige Zufälle wirkten seinem Talent und Fleiß entgegen. Dennoch ist die Zeit in Paris für seine Entwicklung maßgebend gewesen.

Das Jahr 1847 hatte schlimm angefangen. „Man fürchtet eine Teure, die Lebensmittel schlagen immer mehr auf, und die Not bei den armen Leuten ist groß. Die Fabrikherren haben so viele Arbeiter abgedankt. Auch gehen schwere Krankheiten aus, das Nervenfieber und die Blatternkrankheit.“

So hatte die Mutter schon im Januar gemeldet. Sie plagte sich mit Tischgängern und bestritt mühselig aus den Erträgnissen des verdrießlichen und unangenehmen Erwerbes den Aufenthalt des Sohnes in der Fremde. „Ich will mir ja gerne alles gefallen lassen, um zu erleichtern, was ich kann, wenn man schon alles mein Bemühen vernichtet oder verachtet. Selbst sehr bedeutende Opfer meines Vermögens werden nicht von ferne beachtet oder estimiert.“

Diese Klage zielt auf ein Bekenntnis, wozu sich der verschlossene Gatte

[1]) In der Rue bleue, wo Koller hinkam.

damals ungefähr gezwungen sah. Er hatte nämlich auf dem „Schwarzen Adler“ einen solchen Vermögensrückschlag erlebt, daß er, was er jahrelang verheimlichte, das Frauengut hatte angreifen müssen. Nun trotzte er erst recht, auf seine Lage sich berufend, gegen jede Unterstützung des Sohnes, so daß dieser häufig in Ängsten schwebte, das dürftige Silberbächlein aus der Heimat möchte von einer Woche auf die andre versiegen und er zur Rückkehr gezwungen sein.

Er behalf sich kümmerlich. Sein Frühstück bestand aus einer Omelette und einer einzigen Tasse Kaffee. Dann gab's nichts mehr bis gegen sechs Uhr, wo er das Mittagessen einnahm, das zugleich das Abendbrot bildete. Das Wenige war zuweilen derart verdorben, daß er es trotz seines Wolfshungers stehen lassen mußte oder, wenn er es hinunterwürgte, üble Folgen verspürte. Er zog daher nach etwa zehn Wochen aus dem Hotel Violet, vor dessen „Sauordnung“ man ihn schon vorher gewarnt hatte, in eine Dachstube der Rue Verneuil, von wo er auch näher hatte nach dem Louvre und Luxembourg als aus der Rue bleue.

Sein Tagewerk war ein gefülltes, wie er denn den Eltern der Wahrheit gemäß verschiedentlich beteuerte, was durch Fleiß zu erreichen sei, das werde er auch erreichen. Ulrich hatte ihm eingeschärft, zu kopieren, Akt zu zeichnen und gelegentlich auf Straßen und Plätzen Krokis anzufertigen. Er selbst erweiterte sich das Pflichtenheft durch das Gelöbnis, „die Anatomie des Menschen sowie des Pferdes weiter zu studieren und daheim auf dem Zimmer zu komponieren“.

Bis er die Erlaubniskarte erhielt, im Louvre und Luxembourg zu arbeiten, malte er das Porträt eines jungen Zürchers, eines Heinrich Bluntschli, der sich damals vorübergehend in Paris aufhielt. Dann kopierte er während eines halben Jahres zwei Potter, einen Wouwermann, einen Dujardin, zwei Cuyp, einen Berghem, einen Teniers, zwei Ruysdael und einen Rembrandt. Am meisten Zeit, nämlich fünf Wochen, kostete ihn der Wouwermann wegen der vielen Figuren. Das Kopieren war überhaupt für ihn eine schwere und mißliche Sache, sobald es sich um kleinformatige Bilder handelte. Und außer den beiden Cuyp waren alle Pferdestücke, die er kopierte, von kleinem Format. „Mein kurzes Gesicht, die große Entfernung (innert dem Geländer ist nicht erlaubt zu kopieren, nicht eine Minute in diesem Zwischenraum sich aufzustellen) und das ungünstige Licht stören mich immerwährend. Es gibt manchmal Tage, wo man nichts arbeiten kann vor Dunkelheit.“

Anfänglich wies Koller einigen modernen Franzosen den ersten Platz an, Delaroche, Vernet, Brascassat, Dupré, Marilhat, Decamps. Doch wandte sich das Blättchen, sobald er im Louvre zu arbeiten begann. Von Brascassats Tierstücken hat er gar keines, von denjenigen Vernets erst dann eines kopiert,

als der Louvre geschlossen wurde und er sich auf den Luxembourg angewiesen sah.

Während der ersten Pariser Monate strömten die reichsten und bestimmendsten Eindrücke in seinem Geist zusammen. Der stärkste war wohl Potter. Wie sich die Elemente alter und modernster Kunst im Verlauf eines Jahres in ihm bekämpften und verbanden, das läßt sich kaum mehr erkennen, weil von allen seinen Versuchen bis zum Frühjahr nichts erhalten scheint.

Er erkannte, daß in seinen mit Böcklin nach Hause gereisten Bildern die koloristischen Qualitäten höher standen als die zeichnerischen. Das Kopieren half seinem Zeichnen nicht in die Höhe, weil man dabei, wie er an Ulrich schrieb, freilich malen, aber nicht zeichnen lerne. Deshalb trat er anfangs Herbst in den großen Aktsaal eines gewissen Suisse ein und zeichnete daselbst monatelang Abends von sieben bis zehn, zuweilen auch nach dem Frühstück bis gegen Mittag, jedoch, wie die übrigen Teilnehmer, ohne Anweisung und Korrektur, weil kein Lehrer vorhanden war.

Zuweilen hielt er mit flüchtigen Strichen auf der Straße ein Pferd fest und führte es daheim ein bißchen aus. Aber das ersetzte ihm natürlich die schmerzlich vermißten Naturstudien nicht. Da ihm die mitgebrachten zu schlecht waren und er neue nicht machen konnte, so mußte er eigene Schöpfungen der Zukunft anheimstellen. In den spärlichen Momenten aufgrünenden Mutes getraute er sich, sobald er nur Studien hätte, ein Bild zu malen, das die Hervorbringungen der meisten Pariser Tiermaler „herunterschlagen" sollte. Er nahm sich fest vor, Sommer und Winter hindurch noch tüchtig zu kopieren und Akt zu zeichnen, übers Jahr jedoch eine Studienreise zu unternehmen, um Pferdestudien zu malen.

Natürlich stand die Frage nach einem Lehrer obenan. Ulrich hatte schon zu Ende der Düsseldorfer Zeit entschieden, Koller sei weit genug, eine Akademie zu entbehren. Der war das wohl zufrieden. Nach der école des beaux-arts trug er nicht das mindeste Verlangen. Blieb also noch die Unterkunft im Atelier eines Meisters.

Drei Namen fielen in Betracht: Brascassat, H. Vernet und de Dreux.

Brascassats Schüler zu werden war in Zürich und Düsseldorf Kollers Traum gewesen. Bei seiner Ankunft in Paris war diese Sehnsucht zu einer kühlen Überlegung geworden. Er sagte sich, unter der Leitung dieses Mannes seien Rückschritte nicht zu befürchten, Fortschritte gesichert. Ulrich hatte ihm eine schriftliche Empfehlung an seinen Freund zugesagt, sobald er durch ein paar brauchbare Kopien nach Louvrebildern sich auszuweisen im stande sei. Brascassat erteilte ihm, als er ihm diese Kopien vorlegte, einige Wegleitung. Aber als Schüler nahm er ihn so wenig auf als irgend jemals einen andern.

Koller verwand das leicht, schon weil Brascassat keine Pferde malte. Er wäre, seit er in Brüssel die Löwenjagd gesehen, lieber bei Horace Vernet angekommen, der nicht allein der bedeutendere Geist, sondern vor allem, wie er selbst, Pferdemaler war. Doch auch hier gelangte er nicht ans Ziel. Durch Delaroche, Vernets Schwiegersohn, vernahm er indirekt, daß dieser sich meistens auf Reisen befinde, zu alt sei, um sich noch mit Schülern zu befassen, draußen in Versailles wohne und keine einzige Studie mehr besitze.

Dagegen stand der etwa vierzigjährige de Dreux inmitten eines reichen Schülerkranzes. Doch waren es nicht Maler, sondern Dilettanten vornehmsten Geblüts. Hier hatte Koller nichts zu suchen. Das teure Ateliergeld erschwang er nicht, der Gedanke an den hochgeborenen Zirkel schreckte ihn.

Er nahm das Mißgeschick auf die leichte Achsel, ohne sich die Vorteile, die ihm dabei entschlüpften, zu verhehlen. Er leistete ungern Verzicht auf die Möglichkeit, als Schüler eines dieser Meister eine Naturstudie zu malen oder eine famose des Lehrers zu kopieren. Die übrigen Atelierherrlichkeiten hätte er für eine frische Studienreise hingegeben. Die Zuversicht tröstete ihn, wenn er nur erst einmal an die Natur herangelange, soviel zu werden wie de Dreux oder noch mehr.

Er fand auch sonst keinen künstlerischen Anschluß. Seiner geradfädigen, vertrauten, unberechnenden Art widerstrebten die Franzosen. „Das französische Wesen und Leben ist nichts Gemütliches, nichts Herzliches, scheinbar freundlich, gefällig, im Grund abstoßend, kalt. Es kümmert sich keiner um den andern, jeder sucht materiellen Nutzen vom andern zu ziehen. Lauter Kaufleute, Schacherer, Juden, Spitzbuben u. s. w. Ich will nicht sagen, daß es unter den Franzosen nicht auch rechte und besonders sehr generöse Menschen gibt und gewiß viele. Aber man muß sich gewaltig in acht nehmen, mit wem man zu tun hat.“ Ein andermal meint er, in Paris kümmerten sich nicht einmal die Brüder umeinander.

Es wollte ihn bedünken, die Schweizer, die ihm in den Weg liefen, seien „schon zu viel Pariser geworden, eher flott als gut“. Er verkehrte gelegentlich mit den Zürcher Malern Stadler[1]) und Hegi[2]), hin und wieder auch mit dem Zuger Spillman, der von Antwerpen hergekommen war. Am besten gefiel ihm eine Zeitlang der gleichfalls von dort zugereiste Künzli, der sein Zimmernachbar wurde. Doch hielt die Freude nicht vor. „Künzli tut nicht besonders viel. Er ist ein guter Kerl, behandelt einen etwas von oben herab, weil er ein Winterthurer ist, weil er in München und Antwerpen war und

---

[1]) Hans Jakob Stadler, Landschafter (1819—55).

[2]) Zweifelsohne der aus Gottfried Kellers Leben bekannte Joh. Salomon Hegi (1814—96).

schon sieben Jahre in der Fremde lebt. Mais je m'en fiche pas mal." Er vermißte an allen Wärme und Offenheit. „Mit den hiesigen Schweizer Malern hat man keinen Genuß, über Malerei zu sprechen. Sie sagen einem nie: das ist falsch und das ist gut. Sie sind so kalt für die Kunst, daß es kaum auszuhalten ist. Der Stadler ist noch der beste."

Der Ausblick auf Pariser Familienverkehr berückte ihn nicht. Ein Zürcher Vetter, namens Singer, ein Kaufmann, stand in Geschäftsverbindung mit einem gewissen Paillard, der Koller sein Monatsgeld ausrichtete. Paillards Frau malte und wünschte aus diesem Grunde vielleicht, so vermutete man in Zürich, den jungen Künstler sich vorstellen zu lassen. Doch erfolgte nichts derart. „Es ist mir auch nicht so viel daran gelegen. Denn wenn man in eine Familie eingeführt wird, so muß man mehr in seinen Kleidern machen, sich rasieren und pomadisieren. Ohne Glacéhandschuhe wird man nicht eingelassen, und ein Rock für achtundzwanzig Franken ist einer Pariserin ein Dorn in den Augen. Dann versäumt man wieder viel Zeit, und das Ärgste noch: wenn man in einer Familie eingeführt ist, so muß man am Neujahr der Magd, dem Knecht, den Kindern jedem Neujahrsgeschenke bringen."

Die Sehnsucht nach Böcklin blieb dem Vereinsamten rege. Schon im ersten Pariser Brief seufzte er: „Einen Freund wie Böcklin werde ich hier jedenfalls nicht finden, den werde ich stets vermissen."

Böcklin kam Mitte Juli nach Zürich, um Ulrich zu besuchen und dessen Bilder anzusehen. „Ich hoffe ihn zu logieren," schreibt Frau Koller. Dann meldet sie den 21. August, sie habe von Böcklin einen „recht artigen Brief erhalten. Er macht gegenwärtig eine Reise in der Umgegend von Genf, hat einstweilen in Erfahrung gebracht, daß es in Genf noch teurer als in Paris ist, ist aber doch willens, einige Monate dorten zu bleiben, weil eben gute Landschafter sich dort aufhalten. Er wünsche nur, Du möchtest doch noch lange in Paris bleiben, bis er auch kommen darf. Es wundert ihn sehr, was Du malst, aber Du wirst ihm jetzt nicht schreiben können, weil Du seine Adresse nicht kennst. Auch wir können ihm deswegen nicht antworten."

Als gegen den Herbst 1847 das Sturmgewölk des Bürgerkrieges immer dräuender sich über der Schweiz zusammenballte, da sprang die Erregung auch auf Koller über. „Es ist schrecklich, es ist furchtbar, ich knirsche mit den Zähnen und stampfe, wüte drauf los, wenn ich daran denke, was man von mir fordert und ich mir selbst in den Kopf gesetzt habe. Ich wollte, wir müßten nach Hause, bald mitkämpfen, daß ich den Tod finden würde. Es würde nachher heißen: er hätte was werden können! Das war ein junger Mann von Talent!"

Er begann um Böcklins Schicksal zu kümmern. „Wenn der nicht aus der

Schweiz ist, so steckt er gewiß schon in einer Uniform und muß exerzieren. Der arme Kerl, hat er das nicht vorher riechen können! Ich erwarte ihn jeden Tag, jede Stunde, und wenn ich im Louvre arbeite, glaube ich immer, ich müsse ihn kommen sehen." (28. X. 1847.) ... „Der Böcklin kommt immer noch nicht. Wenn er schon im Militär eingeteilt war, so sitzt er jetzt in Basel in der Uniform und muß gewärtig sein, jeden Augenblick abmarschieren zu müssen." (7. XI. 1847.)

Ein Feldzug von wenig Tagen zerschlug den Sonderbund. Böcklin lag während der kriegerischen Entscheidung krank in Genf.

Genf, den 17. Dezember 1847.

Mein lieber Freund!

Deinen Brief habe ich gleich erhalten, aber ich konnte Dir nicht antworten, weil ich krank im Bett lag. Denke Dir, beinahe zwei Monate lang war ich im Bett und durfte kein Glied rühren. Jetzt bin ich wieder vollkommen hergestellt. Was Deinen l. Brief betrifft, so bist Du etwas zu eilig; ich kann ja nicht im Flug, wie meine Wünsche, zu Dir fliegen, sondern ich mußte zuerst nach Hause schreiben und durfte nicht einmal wagen, offen mit meiner Bitte zu erscheinen. Offen gestanden, ich hoffte nicht vor dem nächsten Winter zu Dir kommen zu können. Aber denke Dir meine Überraschung — heute abend erhalte ich einen Brief von meinem Vater mit der Erlaubnis, nach Paris zu reisen. — Ich kann Dir nichts weiter darüber sagen; ich habe eine solche Freude, daß ich fast den Kopf verliere. Also ich sehe Dich wieder, mein Lieber, in kurzer Zeit. Aber diese kurze Zeit wird mir auch lang dauern. Zuerst muß ich noch bis zum Neujahr hier bleiben, um einige Arbeiten zu vollenden, dann gehe ich nach Haus, um mich mit allem nötigen zu versehen, als Wäsche, Kleider etc.; meine Eltern wollen es so haben. Ich werde also erst ungefähr Anfangs oder Mitte Februar zu Dir kommen. Bis dahin Geduld! Wie kam Dir auch in den Sinn, mich so plötzlich zu erwarten? Ich hatte ja Deinen Eltern nicht geschrieben, daß ich käme, sondern daß ich gern möchte und daß ich diesen Winter noch keine Hoffnung habe. Ich hätte eigentlich nicht einmal schreiben sollen, daß ich im Februar komme, sonst erwartest Du mich schon vom ersten an. — Es ist mir, als hätte ich Dir noch viel zu schreiben, aber ich weiß selbst nicht recht, was. Ich bin zu aufgeregt, um etwas Vernünftiges denken zu können, und das meiste weißt Du ja schon. Leider werde ich nun nicht mehr den Louvre sehen, aber dafür sehe ich neue Gemälde, und ich bleibe jedenfalls länger als ein halbes Jahr in Paris. — Wenn ich Dir noch etwas Eiliges zu schreiben habe, so besitze ich noch immer Tinte, Feder und Papier, um Dir schnell zu berichten. Ist dies aber nicht der Fall, nun, so

können wir bald mündlich alles abmachen. Ich bin fast närrisch vor Freuden. Denke Dir, wir können dann über unsere l. Angelegenheiten sprechen, haben uns sonst viel zu erzählen, weiß selbst nicht was. — Vielleicht sogar kann ich noch einmal die Gelegenheit finden, für einen Tag nach Zürich zu gehen und Dir dann die neuesten Neuigkeiten mitzubringen; aber nimm es nur nicht als bestimmt an, hörst Du, denn ich kann es nicht versprechen. Noch etwas: Wenn Du etwa ein Zimmer für uns beide ausfindig machen könntest, nicht zu teuer, und wenn es Dich nicht geniert, so wäre mir in jeder Hinsicht lieb, wenn wir zusammen wohnen könnten. Wir ersparten ein Ziemliches mit der Heizung und dem Licht und würden auch mehr arbeiten, als allein. Was meinst Du dazu? Mache aber ganz, wie Du willst; verlässest Du nicht gern das Zimmer, das Du hast, so wird wohl bald ein andres für mich gefunden sein; bis dahin mußt Du mich in Deinem Zimmer logieren. Jetzt, glaube ich, ist das Notwendigste abgemacht. Lebe also wohl, mein Lieber, bis auf baldiges Wiedersehen.

Dein Freund

A. Böcklin.

Ich bitte Dich, grüße mir auch Deine Eltern recht herzlich, schreibe ihnen aber nichts davon, daß ich zu ihnen kommen werde, denn es ist nur so ein ungewisser Gedanke. Willst Du mir noch vorher schreiben, was mir sehr lieb wäre, so warte keinen Tag, ich bitte Dich, denn ich bleibe vielleicht kaum über acht Tage noch hier. Meine Adresse: chez Madame Cuendet, Chemin neuf des philosophes au Plein-palais, Genève.

In der ersten Januarhälfte kehrte Böcklin über Zürich nach Basel heim. „Wir hatten“, schreibt Frau Koller den 16. Januar 1848, „eine große Freude, Böcklin wiederzusehen. Er blieb ein paar Tage bei uns, er wird Dir dann allerhand Kleinigkeiten überbringen und Dich vielleicht früher überraschen als im April. Ich erwarte viele gute Veränderungen durch seine Ankunft. Wenn er Dich besser hausen lehrt, haben wir ihm viel zu danken. Ich wünsche ihm einen lernbegierigen Schüler.“

Diese Bemerkung spann ein Thema weiter, das der Sohn schon vorher in seinem Neujahrsbrief aufgegriffen hatte, in den Jubel ausbrechend: „Im Februar kommt Böcklin. Dann wird ein Ökonomieverein unter uns gestiftet, man arbeitet dann über Hals und Kopf, und wir haben keine Langeweile.“

In der Frühe des 14. Februar 1848 tauchte Böcklin unangemeldet in Kollers Dachkammer in der Rue Verneuil auf. Sie teilten die Kasse, das Bett, das sie verabredetermaßen abwechselnd zurecht machten, und die Arbeit, indem sie Vormittags bis elf Akt zeichneten, Nachmittags bis vier Uhr im Louvre kopierten,

hierauf zu Hause sich ihren Kompositionen zuwandten und dann in die Nacht hinein wieder bei Suisse im Aktsaal saßen.

Um zur Ausführung ihrer eigenen Bilder mehr Raum zu gewinnen, mieteten sie ein Atelier in der Rue de l'Est 31, das sie unverzüglich, und im nämlichen Hause ein Dachstübchen, das sie erst Eingangs April bezogen. Böcklins robuste Eßlust veranlaßte eine Vermehrung der Mahlzeiten. Nach dem Morgenkaffee gab es fortan ein Mittagbrot und ein Nachtessen, beide bei einem Roßschlächter. Die Auslagen für das Nachtessen, als die vornehmere Kollation, stiegen gewöhnlich für jeden auf einen halben Franken.

Die Freunde waren kaum etwas über eine Woche beisammen, so überraschte sie eine Begebenheit, die die Welt erschütterte, nämlich die Februarrevolution.

Schon den 22. Februar bemerkten sie Reibungen zwischen Bürgern und Truppen, den 23. sahen sie allenthalben Barrikaden bauen, Straßen und Plätze von der Bevölkerung überflutet, Soldaten und Nationalgarden unter Waffen. Nahe bei ihnen fielen Schüsse im Gedränge, so daß sie erschreckt in ein Café flüchteten. Dennoch begaben sie sich Abends zum Aktzeichnen. Nach zehn Uhr heimkehrend, fanden sie die Kais von berittenen Munizipalgarden und Dragonern besetzt.

Am nächsten Morgen, Donnerstag den 24. Februar, weckte sie der Generalmarsch. Trotzdem suchten sie ihr Atelier in der Rue de l'Est auf, um zu arbeiten. Aber der ein Stockwerk unter dem Atelier wohnende Zürcher Stecher Konrad Werdmüller bewog sie, mitzuziehen und die Begebenheiten anzusehen. Beim Pantheon kamen sie dazu, wie eine Abteilung Infanterie und Kürassiere vom Volk umzingelt und entwaffnet wurde. Sie zogen mit den Haufen weiter gegen die Seine, die sie in der Nähe der Notre Dame erreichten. Mitgerissen vom Gewühl und wie die übrigen dem Gewehrfeuer zudringend, gelangten sie zum Pont neuf und damit in die Nähe des erbitterten Kampfes, der eben damit endete, daß die königliche Infanterie von den Bürgern und der Nationalgarde zurückgeschlagen wurde. Eine Sturzwelle aus der brandenden Volksflut spülte die drei Schweizer in die Tuilerien hinein, wo sie in die Küche, in die königlichen Gemächer und in den Thronsaal gelangten, nicht ohne Gefahr, weil immer noch Einzelne vom Karussellplatz herauf feuerten und oben in die Spiegel und Kronleuchter geschossen wurde. Durch siegestrunkene Scharen von Männern und Weibern und die schrecklichen Spuren des blutigen Ringens hindurch führte sie die Neugierde mit andern zum Hôtel de ville, wo sie schon Mitglieder der provisorischen Regierung reden hörten.

Ein halbes Jahrhundert später, den 24. Februar 1898, schrieb Böcklin aus Fiesole eine Postkarte: „Lieber Freund! Ein Glas auf Dein Wohl trinkt in Erinnerung an den heutigen Tag vor fünfzig Jahren Dein alter Kampfgenosse

A. Böcklin. Prosit! auch Deiner Frau!" So kräftig hatte sich seinem Gedenken das wilde Ereignis eingegraben, obgleich er nicht, wie etwa der Wortlaut vermuten ließe, mitgefochten hatte, so wenig wie Koller und Werdmüller. Selbst der Gedanke daran lag ihnen fern, weshalb sie auch die Waffen zurückwiesen, die man ihnen auf dem Pont neuf anbot, als sie den Tuilerien zueilten.

Der Tag trug Koller schlimme Früchte. Louvre und Luxembourg wurden auf Monate geschlossen, Suisse sperrte seinen Aktsaal auf lange Wochen. Die Geschäfte stockten, viele Häuser stellten ihre Zahlungen ein, Tausende von Ausländern, die in Paris in Arbeit gestanden, verließen die Stadt.

Eine Reihe von Umständen traf zusammen, Koller und Böcklin in Not zu bringen und sie den Hunger ordentlich fühlen zu lassen.

Schon bald nach seiner Ankunft in Paris hatte Koller bei den Eltern die Erlaubnis auszuwirken gesucht, ein unmöbliertes Zimmer zu mieten und sich den Hausrat selber anzuschaffen, wodurch er bei einem einjährigen Aufenthalt nicht teurer komme als in einem möblierten, bei einem zweijährigen dagegen ein ansehnliches einbringe, abgesehen davon, daß er im Falle der Wegreise das Angeschaffte mit geringer Einbuße wieder losschlagen könne. Nun ergriff er mit Böcklin die Gelegenheit und erwarb für 175 Franken von dem Zürcher Maler H. J. Stadler, der Paris verließ, alles Erforderliche, nämlich ein Bett mit Zubehör, einen Sekretär, zwei Tische, sechs Sessel, einen Nachttisch, einen alten Divan, einen Ofen, Mappen, Staffelei u. s. w. Nur noch eine zweite Staffelei, ein Waschgeschirr und ein Büchergestell mußten sie hinzukaufen. Das Bett war so breit, daß sie wie bisher selbander darin zu schlafen beschlossen.

Ohne einige üble Zufälle hätte ihre nicht eben feste Kasse diese Ausgabe immerhin ausgehalten. Zuerst mußte Böcklin seine ganze Barschaft dranrücken, um ein verwandtes Hochzeitspaar loszueisen, dem in Paris der präsentierte Wechsel zurückgewiesen wurde. Und Paillard stellte seine Zahlungen ein, so daß Koller beim ersten Versuch, Geld zu holen, im Kontor nur den verlegenen Herrn, beim zweiten den leeren Raum geschlossen fand. Sie trugen das Entbehrliche nach dem Pfandhaus und nährten sich einige Zeit von Kartoffeln in der Schale, die sie in einer Gemüsebude erstanden und, bevor sie sie verzehrten, in die Tasche steckten, um die erstarrten Finger daran zu wärmen.

Kollers Eltern setzten der Not durch ihre Geldsendung ein Ziel. Aber sie schickten zugleich die strikte Aufforderung zur Heimkehr.

Sie überraschte Koller nicht. Er unterwarf sich einem Gebot, dessen Erfüllung er nicht umgehen, sondern lediglich eine bestimmte Frist hatte hinauszögern können.

Am 1. Februar nämlich war ein böser Brief aus Zürich angelangt, vom Vater geschrieben, nicht von der Mutter, die sonst ausschließlich die Korrespondenz mit dem Sohn besorgte, nunmehr sich aber vermutlich geweigert hatte, die widrige Botschaft zu Papier zu bringen. Der Sinn dieses verlorenen Briefes läßt sich aus der Antwort des Sohnes erraten. Er enthielt Klagen und Vorwürfe. Jene waren begreiflich, diese ungerecht. Der Vater klagte, wahrscheinlich unter dem Druck eines ungünstigen Jahresabschlusses, die Ausgaben für seinen Sohn würden ihm nachgerade unerschwinglich. Er beschuldigte ihn, sich nicht hinlänglich umgetan und durch Nachlässigkeit und ungeschicktes Wesen eine Stelle in Vernets Atelier verscherzt zu haben. Nämlich ein wohlmeinender Unverstand aus der Bekanntschaft, wie sie überall gedeihen und ihre Nase in die Lebensläufe angehender Künstler stecken, hatte den Eltern vorgemalt, wie angenehm und förderlich es wäre, wenn ihr Sohn bei Vernet oder Brascassat als Arbeiter einträte, wobei er nicht nur etwas lernte, sondern vor allem auch ein auskömmliches Leben fände. An dieses Hirngespinst klammerte sich der Metzger, der sich den Unterschied zwischen dem kleinen Zürich und der Weltstadt nicht klarzumachen vermochte. Und als das Gespinst riß, da maß er die Schuld dem Sohne bei.

Die von diesem ins Feld geführten Gegengründe waren stichhaltig, aber unwirksam. Der Vater hatte seine Heimberufung entschieden; auch die Mutter wünschte sie.

Selbst die Lehrer durchkreuzten seine Pläne. Schweizer, dessen Abgott, wie die Mutter schrieb, der ehemalige Schüler war, behauptete zuversichtlich, Koller sei so weit, daß er jeden Augenblick und überall mit Bildern hervortreten dürfe. Und Ulrich, auf dessen genaue Kenntnis der Pariser Verhältnisse der junge Maler in seinem Verteidigungsschreiben sich berief, Ulrich erteilte den unbegreiflichen Rat, den Sohn heimkommen zu lassen, weil ihm ersichtlich die französische Malerei mißfalle, und ihn später nach München zu schicken. Unbegreiflich war dieser Rat auch darum, weil Ulrich München nie gesehen hatte. Vielleicht hatten sich die Eltern hinter ihn gesteckt.

Koller griff noch einmal zur Feder und wehrte sich. Er wies darauf hin, daß er ein Bild angefangen habe, das er zu verkaufen hoffe, und machte geltend, daß es doch nicht angehe, Böcklin mit den eben erst erworbenen Möbeln sitzen zu lassen. „Überhaupt haben wir uns jetzt so billig, als nur möglich ist, eingerichtet und wir haben alles sehr bequem und gut zum Arbeiten, zum Lernen, und sobald wir ganz eingerichtet sind, nämlich den 8. April, so machen wir unser Zimmer selbst, kochen unser Dejeuner selbst. . . . Oh nein, laßt mich hier! Nach Hause komme ich übers Jahr. Jetzt laßt mich noch studieren, recht tüchtig, Bilder malen zum Verkauf in unserm Atelier! Oh wie

nett und angenehm können wir uns jetzt einrichten! Von Morgens früh bis Abends spät können wir arbeiten, dann hinunter in den vor unserm Haus gelegenen Luxemburger Garten spazierengehn. Wir sind in ein paar Schritten vor der Stadt draußen und müssen nicht in den engen Straßen herumstolpern. Sind wir einmal recht eingerichtet, so können wir mit hundert Franken auskommen.... Was würde es helfen, wenn ich mit Widerwillen nach München reiste, wirklich beinahe ohne Grund? Was ist denn dort für ein Pferdemaler? Wie malen die Münchner? Sie komponieren und zeichnen famos, aber nur Historisches. Und das ist nicht mein Fach."

Sechs Wochen später (19. IV. 1848), in den Augenblicken, wo ihm und Böcklin das Wasser dicht an den Mund lief, probierte er's noch mit einem Vermittlungsvorschlag. „Im Monat brauche ich hier hundert Franken und auf der Studienreise [1]) noch etwas mehr. Reise ich nach Haus zu Euch für etwa ein Vierteljahr, so könnte noch nebst den Reisekosten etwas gespart werden. Brächte es das Glück mir eine Bestellung, ein Porträt zu machen, was es ist, so könnte ich mir doch etwas verdienen. Studien kann ich auch machen, ich brauche keine Araber noch Engländer. Wenn ich eine Art gut mache, wird die andre Art auch gehen. Meine Wäsche könntet Ihr dann in Ordnung bringen, zu flicken gibt's genug. Und dann die Hauptsache — offen gestanden, ich käme gern wieder einmal zu Euch. Böcklin bliebe unterdessen hier."

Es verfing alles nichts. Da er nun weiter keinen Zwick mehr an der Geißel hatte, so holte er seufzend Uhr und Mantel mit dem eingelaufenen Geld aus dem Leihhaus zurück, drückte Böcklin, der im vereinsamten Dachstübchen und Atelier der Rue de l'Est weiterhauste, die Hand und fuhr der Heimat zu, bis Basel mit der Bahn, von dort, wo Böcklins Vater aushalf, mit der Post nach Zürich.

Ende April oder Anfang Mai langte er auf der Stüßihofstatt an, die er zwei Jahre lang nicht mehr gesehen hatte.

Er brachte die Überzeugung heim, daß Entwicklung und Fortschritt der Maltechnik in den Händen der Franzosen liege und daß in diesem Reiche seine Bussole immer nach Paris zu weisen habe. Dreißig Jahre lang gipfelte seine Selbstkritik in der Frage, was die guten französischen Maler zu seinen Arbeiten sagen würden. Er hat in der kleinen Provinzstadt immer die strengen Forderungen eines im ersten Kunstzentrum der Welt Lebenden an sich und seine Schöpfungen gestellt.

Die erzwungene Heimkehr dünkte ihn ein schwerer Schaden an seiner künst-

[1]) Er hatte eine solche nach der Normandie beabsichtigt.

lerischen Entfaltung. Doch ließ er den Kopf nicht hangen, sondern beschloß, vor der Natur sich weiterzubringen und in Bälde so viel zusammenzuraffen, um den Faden da wieder anzuknüpfen, wo er ihm zerrissen worden war.

Auf der Stüßihofstatt, im Eckhaus gegenüber der Schmiedstube, beim Buchbinder Briam mietete er einen Arbeitsraum.

Zuerst wetzte er eine Scharte aus.

Jenes in Brüssel auf den Verkauf gemalte und Mitte Mai 1847 von Böcklin nach der Schweiz mitgenommene Stallbild hatte Ulrichs scharfes Mißfallen erregt, so daß er seinem ehemaligen Schüler kräftig die Kappe wusch [1]). Koller selbst war es, nachdem er die Tierstücke im Louvre gesehen, widerwärtig geworden. Er forderte die Eltern auf, es zu verbergen oder noch lieber zu vernichten. Böcklin scheint sich dann in Genf nach einem Käufer umgetan zu haben. Denn im November 1847 hatte Koller an die Seinigen die Frage gerichtet: „Ist wohl das schlechte Bild, der Schimmel mit dem Fohlen, dasjenige, das der Böcklin wünschte zu verkaufen? Ich wünsche ihm gute Geduld." Trog den greisen Koller das Gedächtnis nicht, so erreichte Böcklin seinen Zweck. Wenn nicht, so hat dieser wohl das Bild im Jahr 1848 wieder von Genf nach Zürich zurückgebracht. Sicher ist, daß Koller nach seiner Rückkehr von Paris zuerst den „Schimmel im Stall", der jetzt dem Künstlergütchen angehört, in Arbeit genommen hat, ob bloß das vorhandene Bild gründlich überarbeitend oder das Motiv neu aufgreifend, bleibt dahingestellt. Jedenfalls beseitigte er die dem Mangel an Naturstudien entsprungenen Fehler. Ganz abgesehen von seinen Vorzügen ist das kleine Werk interessant als Reminiszenz an Rembrandt, als Helldunkelversuch.

Später mietete er den Salon im Hause des Bürgermeisters Zehnder gegenüber dem Café Weißhaar. Natürlich fehlte es nicht am Verkehr mit andern Malern, namentlich mit Schweizer und Ulrich, und dieser Verkehr geriet erst recht in Fluß, als er sich den 16. November 1848 in die Zürcher Künstlergesellschaft aufnehmen ließ, deren Mitglieder sich an einem bestimmten Abend zu treffen pflegten.

Es scheint, daß er 1848 für kurze Zeit am Walensee Studien machte. Im folgenden Sommer erlaubten ihm die Ersparnisse, sich annähernd ein Vierteljahr, Juli, August und September, in Meiringen festzusetzen.

Da breiteten sich nun die Zauber des Berghirtenlandes herrlich vor ihm aus. Die traulichen, begrünten und strichweise bewaldeten oder von mächtigen Baumgruppen bestandenen Staffeln und Terrassen des Hasliberges, die Flühen, die Wildbäche, die Schluchtrachen, der gigantische Absprung des Reichenbachs,

---

[1]) Siehe den Brief im Anhang.

die aus Schattenklüften hervorrauschende Aare, die malerischen Häuser mit dem wettergebräunten Holzbau auf weißgetünchtem Steinuntersatz und den gemütlichen offenen Seitenlauben, die spitzen Kirchenhelme auf luftiger, durchbrochener Glockenstube, durch welche Wind und Sonne wandern, die schlanken, sehnigen Männer, die Frauen mit den feingeschnittenen Gesichtern, Lied und Jodler auf Weg und Weide, der nahe Ausblick auf die schimmernden Säle und Söller des Schnee- und Eisgebirgs, die flinken Ziegen und nicht zuletzt die schönen, rassigen, wohlgepflegten Herden — das alles tat's ihm an für immer.

Er malte von früh bis zum sinkenden Tag, berauscht von der mannigfaltigen Poesie dieser Natur, und gelobte sich, das Feld nicht zu räumen, bis ihn der Herbst vertreibe. Mit Ulrich, der beinahe die ganze Meiringer Zeit mit ihm teilte, begab er sich nach der Handeck und brachte von dort als die Frucht fünftägiger Arbeit nicht weniger als acht Studien zurück. Noch etwas andres eroberte er daselbst, nämlich eine „sehr schöne schwarz und braune Ziege, der Vorder- und der Hinterteil zur Hälfte weiß, vier Zoll lange Haare und prachtvolle Hörner. Es ist eine eigene Rasse, die nur im Wallis vorkommt.“ Vier Wochen später meldete er: „Meine Ziege hat tüchtig herhalten müssen und wird mir hoffentlich die Kosten — elf Franken hatte er dafür erlegt — reichlich zurückerstatten.“

Die Tage im Haslital erquickten ihn. Das Wetter war fast anhaltend hell und die neunköpfige Gesellschaft in der Pension Ruf verträglich und zu jedem Schabernack und Mutwillen aufgelegt, wiewohl alle nur Wasser tranken und man bloß Sonntagnachmittags ausrückte, um sich irgendwo etwas zu gönnen. Einmal, im Anfang seines Aufenthaltes, verletzte sich Koller den Fuß derart, daß der Arzt einen Bruch befürchtete. Er kam aber mit einer Woche Bettliegen und ein paar Tagen Herumhinken glücklich davon.

Wie gewöhnlich konnte er sich nicht genugtun. „Ich muß suchen, Fortschritte zu machen, und nicht im Alltäglichen herumsalben.“ Das dunkle Erbteil seines Lebens, die schweren Verstimmungen, warfen ihre Schatten während des emsigsten Schaffens in der lachenden Landschaft. „Wenn das Malen nicht den moralischen Katzenjammer herbeibringen würde, wäre unser Leben das schönste auf Erden. . . . Der Moralische wütet hie und da so heftig, daß ich viel zu tragen habe.“

Zur Zeit der Alpentladung fuhr er zu Tal mit einer reichen Garbe von Studien und Eindrücken und beseelt „von der ungeheuern Lust, Bilder zu malen“.

Unter den Gästen der fröhlichen Meiringer Runde hatte sich auch ein Maler aus München befunden, der von dieser Stadt „in allen Beziehungen so viel Gutes“ zu sagen wußte, daß in Koller Mitte August die Lust aufstieg, den

Winter daselbst zu verbringen. Zwei Monate später reiste er mit Ulrich, dem die Stadt neu war, und mit dem Landschafter G. H. Ott, der vor Jahren ungefähr gleichzeitig mit ihm Ulrichs Schüler geworden war, von Zürich ab.

Seine Vermögensverhältnisse begründen die befremdliche Übersiedelung. Keinen roten Heller hatte er vom Vater mehr zu erwarten. Dieser erklärte sich ausschließlich dazu bereit, für ganz bescheidene Summen auf beschränkte Zeit zu bürgen. Da also Koller seit dem zwanzigsten Jahre, nämlich seit der Heimkehr von Paris, erwerbshalber völlig auf eigene Füße gestellt und dennoch dem Willen der Eltern, namentlich dem der Mutter, Rechnung zu tragen gewillt war, so stand er im Herbst 1849 kaum vor der Wahl: München oder Paris, sondern nur: Zürich oder München. Er zog nicht bloß aus, um von den Modernen zu lernen, er zog vor allem aus, sich eine Existenz zu gründen, wie er gleich im ersten Brief nach der Ankunft in München den Seinigen zu wissen tat. Und diese Fundation des äußern Daseins, die Aufrichtung des Namens ließen sich in der Kunstzentrale München leichter bewerkstelligen als in Zürich, das eben doch ganz draußen an der Peripherie des deutschen Geisteslebens liegt, oder als in Paris, wo der Deutsche und der Deutschschweizer immer Schwierigkeiten finden und auf offenen und versteckten Widerstand stoßen, sobald sie als Konkurrenten empfunden werden, während der Deutsche den Deutschschweizer gewöhnlich ohne weiteres in seine Reihen aufnimmt.

Einmal bezeichnete sich Koller in einem Münchner Brief an die Eltern „als einen armen Schlucker, der sein Leben mit saurer Müh erhalten muß, nebstdem aber noch den innern Trieb fühlt, zu lernen, vorwärts zu kommen, den sein Ehrgeiz stachelt und ihm tiefe Wunden schlägt und, sobald sie geheilt sind, wieder neue schlägt“.

Zu lernen hoffte er zuvörderst von dem Landschafter Albert Zimmermann (1809—88). Empfindung für die Wirklichkeit und das Vermögen, sie wiederzugeben, besaß Koller so gut wie nur irgend einer der Münchner. Was ihn zu Zimmermann hinzog, das war die Phantasie, das Poetische seiner Schöpfungen. Aber er gewahrte bald, daß dieses Poetische oft ein wenig literarisch war und daß das Technische, namentlich das Kolorit, hinter den dichterlichen Ideen zurückblieb.

„Das München behagt und gefällt mir sehr gut,“ schmunzelte er Anfangs November. Er verkehrte häufig im Hause des Zürcher Rechtslehrers J. K. Bluntschli und geriet auch in die Kreise des Philologen F. W. Thiersch, dessen Gartenhäuschen er als Atelier gemietet hatte. Er befreundete sich mit dem trefflichen Landschafter Johann Gottfried Steffan von Wädenswil (13. XII. 1815 bis 16. VI. 1905). Seinen Freund Ott sah er alle Tage, wohnte anfänglich auch mit ihm zusammen. „Wir haben uns ganz gemütlich eingerichtet. Unser Apparte-

ment besteht aus drei Zimmern, einem Schlafzimmer, einem großen und einem kleinen Atelier, alles voll Studien gehängt, eine Anzahl Staffeleien stehen herum, schöne aufgespannte Leinwand darauf, die Malkasten ausgepackt, Ölfläschchen, Skizzen- und andre Bücher liegen auf den Tischen und Kommoden, das Ganze in etwas Rauch gehüllt und so heimlich und zum Malen einladend." Zuweilen besuchte er die Künstlergesellschaft „Der Stubenvoll", wo ihn namentlich die musikalischen Darbietungen ansprachen, und trat in den Kunstverein ein.

Darüber wurde die Heimat nicht vergessen. Mit sieben andern Schweizern — J. K. Bluntschli, J. G. Steffan, M. Scheuchzer, A. Rordorf, Gustav Ott, J. Ulrich und K. Boßhard — stiftete er der Zürcher Künstlergesellschaft einen Silberbecher, wofür jedem der Spender im Mai 1851 eine zierlich ausgefertigte Urkunde Dank erstattete.

Mit festen Schritten ging er auf sein Arbeitsziel los. Gleich die erste Orientierung auf dem Münchner Kunstboden belehrte ihn, daß die vorhandenen Tiermaler insgesamt zu erreichen seien. Sie waren im wesentlichen Reminiszenzenmaler, die wenig oder nicht nach der Natur arbeiteten, sondern einem gefälligen Konventionalismus huldigten. Ihr Schaffen war ihm eine Warnung, keine Anregung.

Er gelobte sich, seine neuen Sachen müßten wahrer und studierter sein als die bisherigen, und ließ dem Gelöbnis gleich die Tat folgen. Von einem Zürcher, Greuter im Beckenhof, hatte er den Auftrag erhalten, einen Pferdekampf zu malen. Die Lösung bereitete ihm größere Schwierigkeiten als irgend eines seiner früheren Bilder. Mit Mühe erlangte er vom Pferdeverleiher einen Gaul und einen Knecht, der ihn hielt, und vom Tiermaler Friedrich Voltz (1817—86), den er durch Steffan kennen gelernt, die Erlaubnis zur Benutzung seines Tierateliers, das heißt eines Ateliers, in welches man die Tiere hereinnehmen konnte. Der Gaul tat wild und ungebärdig und zerschlug den Ofen. Nach diesem Modell machte er die beiden Hauptstudien und bildete aus ihnen und früheren Studien die Komposition. Auch sonst scheute er keine Mühe. „Ich modelliere die Teile, die mir etwas schwer vorkommen, male mir einige Farbenstudien nach der Natur im Atelier von Friedrich Voltz, in dem Marstalle studiere ich die Rassen und in der Reitschule die Bewegungen. Wenn ich hier etwas Aufsehen mit dem Bild erregen will, so muß nichts vernachlässigt sein."

Das Aufsehen erreichte er, durfte sich auch mit Genugtuung bekennen, daß er seine bisherigen Leistungen übertroffen habe. „Mein Bild", schreibt er heim, „war etwas mehr als eine Woche hier ausgestellt und hat sehr gut gefallen, trotzdem ein Horace Vernet daneben hing. Die drei Adams (Pferdemaler) suchten gleich mit mir Bekanntschaft zu machen, waren außerordentlich höflich, zuvorkommend. Jedenfalls haben viele Personen von Bedeutung mein Bild



Rudolf Koller.

Photogravure und Kupfe[illegible]ck von U. Fehang, Berlin SW

Berta Koller

1857

gesehen. Als die Königin auf der Ausstellung war, stand ich gerade in dem nämlichen Saal, wo mein Bild hing, und konnte bemerken, wie sie lobte und es ihr gefiel. Auch stand sie lange davor. (Übrigens das nur zu Euch gesagt, es wäre lächerlich, es auszuposaunen.)" Als der alte König mit ein paar Malern in einem Bierkeller einen Rundgang machte, ließ er sich den jungen Schweizer vorstellen und beglückwünschte ihn.

Sachte begann jetzt sein Stern auch über der Limmat aufzugehen. „Soviel wir hören," berichtet die Mutter, „ist Herr Greuter ungemein wohl zufrieden, und viele Leute gehen hin, um das Bild zu sehen, wenn sie auch gar nicht bekannt dort sind, und überall, wo ich hinkomme, so höre ich davon erzählen."

Nun wuchs ihm der Mut, und er tummelte sich erst recht mit der Fertigstellung andrer Entwürfe. Noch standen die „kämpfenden Pferde" zum Trocknen, als er seufzte: „Wenn ich nur alle meine Münchner Entwürfe schon ausgeführt hätte, so besäße ich eine schöne Anzahl Bilder, wohl an die sieben!"

Er wählte zunächst zwei schon ziemlich weit gediehene und ihm besonders liebe aus, „einen Hirten, der seine Ziegen im Regen zu Tal treibt", sodann „zwei Ziegenbuben beim Mittagbrot in Gesellschaft einiger Ziegen". Nach einem Vierteljahr waren beide fertig und auf der Schweizer Kunstausstellung (Sommer 1850). Dann machte er sich hinter einen umfänglichen Karton her, „Pferde, Büffel und andre Tiere vor einem Präriebrand flüchtend".

Es fehlte nicht an Aufträgen. Ein Herr Blum verlangte das Bildnis seines Sohnes, eine Frau Ganzoni aus Triest bestellte ein Bildchen und ebenso der Vater seines Freundes Ott. Koller vollendete das letztere vor Ablauf eines Jahres: „Kühe am Bergsee." Nur ein Wunsch ging ihm nicht in Erfüllung, nämlich der nach mehr Bestellungen von Pferdebildern, „worin ich doch stärker bin". In der ersten Jahreshälfte 1850 gelangen ihm zwei Verkäufe: ein in Hannover ausgestelltes Viehstück fand einen Liebhaber, und in Basel vermochte eine Ziege unterzuschlüpfen, die auf der Regensburger Ausstellung niemand hatte aufnehmen wollen.

Bei aller Bescheidenheit seiner Preise deckten ihm die Einkünfte den Rücken für den Sommer, und für den Winter stand in Ansehung der Aufträge und der da und dort ausgestellten Arbeiten auch einiges zu erhoffen.

So schloß er für eine Weile das Atelier und wandte sich südwärts dem Gebirge zu, Studien und Erholung zu suchen. Der tief in den Mai hinein naßkalte Frühling und das Münchner Klima hatten ihm übel mitgespielt.

Er traf es gerade im Anfang seiner Reise zu einer Aufführung des Oberammergauer Passionsspiels. Es machte ihm einen sehr merkwürdigen, aber wegen der „vielen abscheulichen, unkünstlerischen und unpoetischen" Einsprengungen durchaus keinen ergreifenden Eindruck.

Bei Kollers Übersiedlung nach München hatte die Hoffnung auf einen Studienaufenthalt in einem Gestüt mitgewirkt. War er doch seit Scharnhausen in keines mehr gelangt. Jetzt begab er sich nach Schwaiganger bei Murnau. Es kümmerte ihn wenig, daß ihn trotz der vorgezeigten Erlaubnis zum Malen der Verwalter hochfahrend wie einen Handwerksburschen empfing. Unangenehmer war, daß die Pferde denen in Scharnhausen bei weitem nachstanden, das unangenehmste, daß er nur im Stall, nicht im Freien malen durfte. Unterkunft fand er mit seinem Gefährten, dem Tiermaler Joseph Koch (1819—72), erst im benachbarten Schlehdorf, dann in einem Bauernhaus in Schwaiganger selbst. Sie kochten mit dem Tierarzt kräftige Suppen und tranken zum Frühstück Bier, da sich kein Kaffee auftreiben ließ.

Ermüdet vom Studienmalen wanderten sie eines Tages nach Partenkirchen und von da gegen die Zugspitze, beim Reintaler Bauern zu nächtigen. Das war ein verwegener Schmuggler, der, wie es hieß, mehr als ein Menschenleben auf dem Gewissen hatte, doch nie gefaßt werden konnte. Er betrieb ein Wirtschäftchen, wo es selten Fleisch, dafür schmackhafte Schmarren gab. Koller schlief nicht viel in jener Nacht, denn er hörte die Schmuggler kommen, ausladen und wieder abziehen. Am folgenden Tag stieß er allenthalben auf Grenzwächter.

Dort in der Gegend, auf einer Zugspitzalpe, setzte er sich in einer Sennhütte fest und malte während vierzehn eintöniger, doch vom Wetter begünstigter Tage eine Menge großformatiger Studien, nahm hierauf in Schwaiganger noch einige Pferde und Kühe vor und traf dann, nachdem er mit seinem Gefährten das Gebirge überstiegen, Ende August drüben im Ötztal Freund Ott, der sich verabredetermaßen zum Studienmalen eingefunden hatte. Es war Koller im Hinblick auf etliche geplante Bilder namentlich um schöne Ziegen und Vordergründe zu tun.

Als Sommer, Farben und Geld zur Neige gingen, brach er mit Ott auf und fuhr der Heimat zu.

In Zürich hatten die Dinge der Seinigen eine Wendung genommen, die ein näheres Zusehen erheischte. Der Vater hatte, und zwar diesmal endgültig, das Metzgerbeil in den Winkel gestellt, das Haus auf der Stüßihofstatt veräußert und die Brauerei und Wirtschaft „zur Tanne“ in Oberstraß gekauft, nahe dem heutigen Polytechnikum. Koller kam und sah sofort, daß hier alles beisammen war, was er brauchte. Aus der Scheuer ließ sich ein Atelier erstellen, und Modelle standen in dem zum Wirtschaftsbetrieb erforderlichen Stalle. Mitte November, wo ein zweiter Stall gebaut wurde, waren es zwei Pferde, zwei Kühe und vier Stiere. Da sich aber, bevor das neue Gewerbe in Gang gesetzt war, der Atelierbau nicht wohl bewerkstelligen ließ, so entschloß sich Koller zu einem weitern Winter in München.

Während seiner Abwesenheit war sein Name in der Kunststadt gewachsen, so daß er nun fünf Schüler ins Atelier bekam, von denen jeder zwei Wochentage bei ihm arbeitete. Auch drängte sich viel Besuch herzu, und manche Bekanntschaft knüpfte sich an, darunter die, wie ihn dünkte, vielverheißende mit Albert Zimmermann. „Er hat", schreibt er heim, „mich besucht und mich gebeten, ihm auf ein sehr großes Bild die Staffage zu malen. Das Bild ist etwa neun Fuß lang und sechseinhalb Fuß hoch, stellt einen Bergsturz vor. Als Staffage ein erschlagener Ziegenhirt, wird nach Hause transportiert, und seine Ziegen laufen hinter ihm her den Berg hinunter. In zwei Tagen hatte ich den ganzen Zug mit vierzehn Stück Ziegen fertig und zu seiner Zufriedenheit gemalt. Dies war für mich eine sehr schmeichelhafte Zumutung, mich vor allen andern zu erwählen. Das Bild wird wahrscheinlich noch das beste, das er malte, und kommt auf die Brüsseler Ausstellung."

Koller brachte im Laufe von vierundeinhalb Monaten mehrere Bilder zu stande, so außer dem für den Vater des Freundes Ott bestimmten eine „Fuchsstute, die sich nach dem hinter ihr herhinkenden Fohlen umsieht", und ein „verirrtes Füllen", das im Münchner Kunstverein durch die poetische Stimmung anzog. Er selbst hielt es für seine tüchtigste Leistung. Auch „ein mit dem gestürzten Wagen den Berg hinunterkollerndes Pferd" malte er damals.

Aber die Reize Münchens verblaßten ihm in kurzer Frist. Das Gefühl wandelte ihn an, man habe seine Gutmütigkeit vielfach mißbraucht. Auch bekam er mehr als ein Gericht von Kabalen und Kränkungen zu kosten, wie sie der Wettbewerb der Maler ganz besonders würzig kocht. Namentlich über den Tiermaler Karl Lieske (1816—76) führte er bittere Klage.

Die Schweizer Maler selbst spaltete die Zwietracht, die der Historienmaler Johann Kaspar Boßhardt (1823—87) unter sie säte, in zwei Lager. Ärgerlich und neidisch auf das überlegene Talent und die energische Produktion des Jüngern, sparte der mittelmäßig begabte Widerwart bei gelegentlichen Besuchen böse Pfeile gegen Koller nicht. Dieser bot ihm die Spitze, denn er war, wenn auch keine aggressive, so doch eine wehrhafte Natur. Aber er war nicht gewillt, die scheelsüchtigen Mäkeleien des giftelnden Neidharts zu erwidern, sondern er faßte die Rache des echten Könners ins Auge, der seinen Wert durch seine Schöpfungen erhärtet. „Warte, Bursch, ich will mich noch rächen an dir! Vorerst das Atelier und dann — —!"

Nur noch der geistig belebte Verkehr in Bluntschlis Hause sagte ihm zu. Sonst fand er die Stadt, die ihm anfänglich so sehr behagt, kalt, langweilig und philisterhaft. „Das München", schreibt er Ende März 1851, „habe ich jetzt so bis an den Hals satt, daß ich lieber morgen als übermorgen abreisen würde, wenn die Arbeiten nur schon fertig wären."

Er wurde mißmutig und gereizt, weil ihn das Münchner Klima wieder angriff, vor allem aber, weil die Einsicht an ihm nagte, daß er nicht auf dem rechten Grund und Boden stehe und dadurch in seiner Entfaltung gehemmt werde. Ungefähr einen Monat vor seiner Abreise schüttete er Ansichten, Wünsche und Gefühle den Eltern entschieden und leidenschaftlich aus.

„Die Künstler teilen sich immer mehr in Parteien, werden immer heftiger und schimpfen einander aus. Etwas wahrhaft Gutes wird nicht als das anerkannt, ein wahres eifriges Streben wird nicht geduldet, etwas Originelles, etwas, was nicht in den Münchner Stiefel hineinpaßt, wird als schlecht erklärt und kriegt meistens das Schimpfwort (welches übrigens keines ist) französisch oder belgisch. Dazu fühle ich ganz gut, daß ich ohne die Natur die Fortschritte nicht machen kann, deren ich fähig bin und nach denen ich mich sehne. Mein Plan geht eben weiter. Um Ruhm und Ruf zu erlangen, muß ich etwas Großes und etwas Gediegenes unternehmen, um es auf eine große Ausstellung zu schicken, und zwar keine deutsche, sondern eine belgische oder französische Ausstellung. Ferner muß ich Geld zusammensparen, um größere Reisen zu unternehmen, besonders der Motive wegen. Kann ich das nicht, so reibt mich mein Ehrgeiz auf, und vor Ärger über mein Mißgeschick steigert sich meine Melancholie, die mich umbringt. Ich möchte meinen Kopf zum Pfand setzen, daß ich gewiß durch das Atelier und Modelle meinen Ruf machen werde und daß ich mit den französischen und belgischen Meistern in meinem Fach konkurrieren darf. Mit dem sage ich viel, sehr viel, aber ich fühle mich fähig. Ich bin ehrgeizig, ehrsüchtig, ich strebe nach Vollkommenheit, nicht nach Reichtum. Geld kann mich nie glücklich machen, aber etwas zu leisten, das originell, geisteskräftig ist, wird mein Paradies sein. Vielleicht ist es mein Unglück, so große Forderungen an mich, an meine armselige Person zu machen. Aber warum sollte ich mein inneres Streben, mein rechtliches, ehrliches und gewiß nicht tadelhaftes Streben unterdrücken? Mich bequemen, damit ich ruhig mein Brot verdiene? Nein, lieber im Elend umkommen als meine Pläne aufgeben. Unsre jetzige Kunst ist mit so wenig eigentlich großen Künstlern versehen, wir haben so wenig Naivetät, so wenig Natur, Geist und Poesie in den Kunstwerken und doch eine so große Masse für jetzt ganz berühmter Künstler, daß es ungeheuer schwer ist, sich durch diese Gasse zu winden. Alles, seine Gesundheit, sein Vermögen, seine Kräfte, alles sollte man aufopfern, um das zu erlangen, wonach man strebt und sich hingezogen fühlt.“

Wiederholt bestürmte er die Eltern, mit dem Bau des Ateliers nicht zu zögern, wenn anders sie ihm nicht vor seinem Glück sein wollten. Er verlangte auch Beschreibungen der Pferde, der Kühe und Ochsen im Stall, selbst den Haushund soll man ihm schildern. Er wünschte über Rasse und Farbe

unterrichtet zu sein, um ihnen schon zum voraus in den vor seinem Geiste sich gestaltenden Bildern die richtige Stelle anzuweisen.

Unlang vor seiner Abreise von München schloß er eine Bekanntschaft, die sich zur längsten und liebsten Freundschaft seines Lebens erhob, mit Robert Zünd (geb. 3. V. 1827). Dieser, erst Schüler Didays und Calames, suchte damals in München sein Heil, wo er indessen so wenig wie in Genf Befriedigung fand. Mit eisernem Fleiß verband er unerbittliches Naturstudium. Seine Studien waren schon zu jener Zeit ausgezeichnet. Bei ihm sah und lernte Koller die ganz ungewöhnliche Genauigkeit des landschaftlichen Details. Neben seinen künstlerischen Eigenschaften schätzte Koller die menschlichen, den gerechten Sinn, die gerade, glaslautere Denkart. Wie sie ihm damals erschienen, so haben sie sich ihm über ein halbes Jahrhundert bewährt.

„Wie hat der Koller zwei Winter in München aushalten mögen, nachdem er doch vorher ein Jahr in Paris war?" so schoß es Zünd durch den Kopf, als er 1852 zum erstenmal den Luxembourg betrat. Er war schon damals der Meinung und ist zeitlebens dabei geblieben, sein Freund wäre weiter gekommen, wenn er, anstatt nach München zu gehen, daheim vor der Natur sich weiter beholfen hätte. Er ist in München ein trefflicher Tiermaler geworden, aber aus eigener Kraft und ganz eigentlich den Münchner Malern zum Trotz.

Bei seiner Heimkehr im April 1851 fand Koller die Werkstatt noch nicht völlig ausgebaut und hergerichtet. Sie lag, unweit der Brauerei, in einer geräumigen, jetzt vom Erdboden verschwundenen Scheuer, unterm gleichen Dache wie der Stall voll Pferde, Kühe und Stiere, die der Vater mit Malz fütterte.

Nun konnte der junge Meister die Tiere ins Atelier nehmen. Das tat er aber nur das erste Jahr. Das zweite führte er sie schon ins Freie und blieb in Zukunft bei diesem Verfahren. Indessen machte er bald die unliebsame Entdeckung, daß dieses Tieratelier im Winter kalt und, weil nahe an der Straße gelegen, im Sommer staubig war. Er richtete daher sein Arbeitsatelier im Künstlergütchen ein.

Kaum hatte er das Vaterland betreten, so beanspruchte ihn der festfreudige Patriotismus der Mitbürger, welche die fünfhundertste Wiederkehr des Beitritts ihrer Vaterstadt zum Schweizerbunde feierten. Den 17. Brachmonat erhielt er eine Dankesurkunde der Festkommission für die künstlerische Ausschmückung der Festhütte.

Als ihm dieser Bürgerdank ins Haus flog, weilte er schon einige Zeit auf Schloß Berg am Irchel, dessen Besitzer, ein Herr Merian v. Teuffen, seine schönen Pferde und Rassenhunde durch ihn malen ließ. Dabei führte Koller ein Herrenleben. „Ich lebe hier fürstlich, esse und trinke aufs allerfeinste. Nach

der Arbeit wird ausgefahren oder ausgeritten." Kein Wunder, daß er später meldet: „Mir geht es ganz pomadig."

Aus den Barockgemächern des ländlichen Herrensitzes siedelte er in den grünen Riesensaal des Haslitales über, dessen Prachten ihm erst jetzt, seit er einen Teil des bayrischen und tirolischen Hochlandes gesehen hatte, in vollem Wert erglänzten. „Auf dem Hasliberg ist die Natur großartiger als irgendwo," schrieb er heim, „hier sind die schönsten Bäume, die schönsten Fernsichten auf Gletscher." Jeder Schritt, dünkte ihn, zeige dem Wanderer ein neues herrliches Bild.

In der Pension Ruf hatte sich eine ganze Malerkolonie eingehaust, darunter der Franzose Jeanniot, Engelhardt aus Berlin, der zuweilen die Gesellschaft mit Gesang und Gitarrenspiel ergötzte, und Robert Zünd, der wesentlich um Kollers willen sich eingefunden hatte. Es war ein bis zur Ausgelassenheit fröhlicher Kreis. „Die Alten werden jung, die Jungen noch jünger," meinte Koller. Singend und tanzend begab man sich zur Arbeit. Diese Arbeit dauerte allerdings für die Unzertrennlichen Koller und Zünd von Morgens sechs bis Abends halb sieben ohne jeglichen Unterbruch. Der eigentliche Jagdgrund der beiden war der Reichenbach. Koller malte, womit er schon im bayrischen Gebirg begonnen hatte, sämtliche Studien in großem Format und bekehrte drei der anwesenden Maler zum nämlichen Verfahren.

Den 26. August schied er mit Engelhardt für zwei Wochen aus der lustigen Runde und wanderte nach der Handeck hinauf. Gleich nach ihrer Ankunft schlug das bisher helle Wetter gründlich um und schneite sie für drei Tage tüchtig ein, so daß sie nun, freilich mit erstarrten Fingern und eiskalten Füßen, zu Schneestudien gelangten. Dann wechselten Nebel und Regen, selten von kurzen Sonnenblicken unterbrochen. Trotz allen Ungemachs brachte Koller ziemlich viele Ölskizzen und ausgeführte Zeichnungen zuwege. Nur zwei Hauptstudien mußte er unfertig nach Meiringen hinunternehmen.

Mit ihm und Engelhardt trotzte der Witterung der berühmteste Landschafter der Zeit, nämlich Alexander Calame, der schon vor ihnen in der nämlichen Sennhütte sein Standquartier aufgeschlagen hatte, übrigens als ein mit jener Gegend wohl Vertrauter: war doch sein erstes, im Geburtsjahr Kollers ausgestelltes Bild ein Motiv von der Handeck gewesen. Obgleich von Schnupfen und Zahnweh gequält, saß der leidenschaftlich unermüdliche Mann von der frühsten Dämmerung bis in die Nacht an der Staffelei, nur daß er ein paarmal, um der allerärgsten Kälte zu begegnen, mit den übrigen ein Stündchen Taler schob.

Koller wußte sich Calames Erfolg und Ruhm wohl zurechtzulegen und seinen Wert unabhängig davon einzuschätzen. „Er hatte das Glück," sagte er,

„eine gute Handschrift zu führen, verstand Vedutenähnliches trefflich zu benutzen, war sehr fleißig und produktiv, verlieh einzelnen Bildern Schwung und Poesie und lithographierte vorzüglich."

Bei der Möglichkeit gehöriger Naturstudien schuf Koller im Verlauf der nächsten Zeit die ersten Hauptbilder, die heute meistens verschollen sind oder scheinen. Darunter war ihm besonders lieb ein Hundebild. Seines Vaters Hund, ein bissiger, händelsüchtiger Rotfleck, lag fortwährend in Fehde mit dem schönern gleichrassigen Nachbarshund. Ein solches Rencontre stellte Koller dar auf dem sehr genau ausgeführten Hintergrund, der ein Stück Limmattal wiedergab. Von einem Herrn Neumann-Kellermann gekauft, geriet das Bild später in andre Hände und nach dem Kap der guten Hoffnung.

Im Sommer 1852 wollte er sich ein neues Studiengebiet erschließen, nämlich das Appenzellerland, und reiste nach dem Weißbad, ärgerte sich aber nicht wenig über „diese langweiligen grünen, mit kurzem Gras bewachsenen, hie und da mit erbärmlichen Tannen bepflanzten und mit grauen, netten (sozusagen unmalerischen) Sennhüttchen bepflanzten Alpen" und fuhr grollend davon. Erst lockte es ihn nach den schönen Lüften und malerischen Ufern des Bodensees. Aber unterwegs nach Sankt Gallen entschied er sich für Weesen. Die anfängliche Einsamkeit daselbst nahm für ihn ein Ende, als Zünd und noch fünf andre Maler nachrückten. Sie wohnten nicht im Städtchen selbst, sondern im sogenannten Fly bei zwei Brüdern Boß, von denen der ältere trefflich erzählte, z. B. von der Grenzbesetzung in Basel Anno 1815, alles mit originellen und saftigen Ausdrücken würzend. Sonst gab es wenig Lustbarkeit, da es anhaltend stürmte und regnete, so daß eine Strandsteinpartie, die Zünd in Arbeit genommen hatte, von dem ungewöhnlich angeschwollenen See während langer Tage völlig überflutet wurde. Er und Koller zeichneten einmal aus einem Scheuerchen heraus, auf dessen Dach der eintönige Regen herniederrauschte, die nämliche Landschaft. Sie schlugen ihr Atelier in einer Felsgrotte auf und befanden sich, obgleich die malerische Ausbeute mager war, leidlich darin, bis der Hirt mit seiner Ziegenhorde auch noch Unterkunft suchte. Die nassen Ziegen rieben sich an den Malern, und der dampfende Bock parfümierte die ganze Akademie. Eine Studie Kollers hat die ganze Szene festgehalten. Oftmals bewunderte übrigens Zünd den Ziegenhirten, wenn er, auf seinen langen Stock gestemmt, in mächtigen Sätzen die steilen Geröllhalden herunterflog, um ein verirrtes Tier zu suchen. Dann schien er ihm auf und ähnlich der Helvetier, der in Rethels „Hannibalzug" über einen Abgrund setzt.

Zünd konnte nicht ahnen, daß die Gedanken seines Freundes, der sich wacker und rastlos ins Zeug legte, mehr in Zürich als am Walensee weilten und eifrig auf die Freite gingen.

Schon seit seinen Bubenjahren kannte Koller Berta Schlatter (geb. 13. I. 1831), eine entfernte Anverwandte, die den Vater früh verloren hatte und mit Mutter und Geschwistern in Wien wohnte, von Zeit zu Zeit jedoch, oft erst nach Jahren wieder, Großmutter und Verwandte in Zürich besuchte. Er hatte sie wenig gesehen, und sie ging an seinem Horizont eigentlich erst nach seiner Rückkehr von München auf. Besonders im Sommer 1852 kam er ein paarmal länger mit ihr ins Gespräch, wobei er Feuer fing. Ihn fesselte an ihr, was ihm selber fehlte, die Heiterkeit. „An der Berta", schrieb er der ins Vertrauen gezogenen Schwester Luise, „gefällt mir besonders ihr Humor, ihr Witz und ihre Philosophie. Das sind die solidesten Eigenschaften, die durchs ganze Leben gehn und sich immer frisch erhalten. Gutmütig ist sie und duldsam, schön nicht, aber sehr angenehm, eine Lebendigkeit in Bewegung und Sprache, kurz, wenn sie mir nach Verfluß von einem Monat Bekanntschaft noch so gefällt, als nach diesem zweistündigen Zusammensein, so nehme ich keinen Anstand, sie um ihre Hand zu bitten. Sei unbesorgt wegen unüberlegter Gedanken! Es kocht schon lange und ist abgewogen."

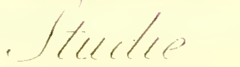
In der zweiten Septemberwoche war er unter dem Vorwand, die Ausstellung besuchen zu wollen, schnell nach Zürich gereist, tatsächlich aber, um Bertas Abreise nach Wien möglichst hinauszuschieben. Da er sie noch so häufig als möglich zu sehen wünschte, so kürzte er, nach Weesen zurückgekehrt, seinen Aufenthalt rasch ab. Bei näherer Bekanntschaft davon überzeugt, daß Berta die Frau sei, die er brauche, weil sie sich durchs Leben hindurchlachen werde, gestand er seine Liebe und erhielt das Jawort, stieß aber auf den entschiedenen Widerstand ihrer Mutter, die sich nicht eben einen vermögenslosen Maler zum Schwiegersohn wünschte und schließlich, nachdem sie sich in die Verlobung gefügt, eine Wartezeit von drei Jahren anordnete und einen eigentlichen Briefwechsel untersagte. Von den drei Jahren saß die Braut zwei bittere in Wien, das dritte, angenehme in Zürich ab. Während jener zwei wurde eine heimliche Korrespondenz eingefädelt und betrieben, freilich aus Furcht vor Entdeckung zuweilen nur mit schmerzlich empfundenen Unterbrechungen.

Nun sputete sich der Liebhaber erst recht, um sich bei der künftigen Schwiegermutter herauszubeißen. Mut und Vertrauen hoben sich, als es ihm gelang, im November 1852 eine große Landschaft in Basel zu verkaufen. Aufträge, Einfälle und Stimmung mangelten nicht, so daß er im Frühling 1853 über das Geleistete und Vorhabende der Braut ein ansehnliches Register vorzulegen in der Lage war. Er hatte ein paar Hundebildnisse gemalt und ein Hundenest — „Dogge mit Jungen" — begonnen. Sodann befanden sich zwei Pendants in Arbeit, nämlich ein Abend auf der Alp — „Vieh, das munter bergab springt" —

Koller. Zurich

Rudolf Koller

Photogravure und Kupferdruck von O. Felsing, Berlin S.W.



Studie

und ein Morgen auf der Alp — „Ziegen, die in den obern Bergregionen über die übereinander gestürzten Felsen hinaufklimmen, um zu ihrer Nahrung zu kommen“. Doch war das letztere noch nicht über das Stadium des Entwurfs und der ersten flüchtigen Skizze hinaus gediehen, gerade wie eine „Wilde Auerochsenjagd der Germanen, die auf starken, mutigen, kraftvollen Pferden rasend auf das Tier lossprengen mit wilder Lust und tollkühnen Sprüngen“. Mit Genugtuung tat er Anfang April den letzten Pinselstrich an einem Bilde, das ihn viel Mühe, Sorgfalt und Studium gekostet hatte: „Ein armes Mädchen, das im kalten Winter betteln möchte; aber vor der Haustüre eines reichen Bauern liegen zwei Hunde, die das Kind nicht herankommen lassen. Besonders ein kleiner roter Spitzhund hinter dem Schutz des großen Haushundes fängt ein heftig giftiges Bellen an und erschreckt das Kind dermaßen, daß es genötigt wird, hungrig wegzugehen.“

Das Werk scheint in Paris, wohin er es 1853 an die Ausstellung mitnahm, verkauft worden zu sein. Anfang Winter verkaufte er eine große Seelandschaft, fünfeinhalb Fuß breit und dreieinhalb Fuß hoch, in Basel, vermutlich „Gewitter am Walensee“, eine Frucht des Weesener Herbstaufenthalts.

Die zweitausend ausgestellten Bilder in Paris entmutigten ihn nicht, sondern erzeugten ihm die Lust, nächstes Jahr wieder etwas hinzuschicken. Immerhin war er sehr froh, gesehen zu haben, was und wie die Franzosen malen, und überzeugte sich, daß er noch vieles ändern und lernen müsse, um ihren Anforderungen zu genügen.

Im Sommer 1853 trieb ihn ein schwerer Husten nach Engelberg. Er genas, fand aber wenig zusagende Motive, so daß er später nie wieder Verlangen nach der Gegend verspürte. Von Luzern her war Freund Zünd mit seiner Braut eingetroffen. Koller freute sich am Glück der beiden, vermochte aber ein schmerzliches Gefühl nicht zu unterdrücken, wenn er bedachte, wie viele Berge und Täler zwischen ihm und seinem Schatz drunten an der Donau lagen. Das war übrigens das letzte Mal, daß er in Zünds Gesellschaft malte.

Regelmäßige Zusammenkünfte mit Künstlern und Kunstfreunden und rastlose Arbeit halfen ihm über den Winter hinweg, der ihm lang vorkam und manchen sehnsüchtigen Seufzer nach der Entfernten abpreßte. Im Frühjahr 1854 konnte er ihr melden, er zähle ungefähr zwölf angefangene Bilder, wobei zu bemerken ist, daß er seine angefangenen Sachen in der Regel auch zu Ende brachte, da seiner entschiedenen Natur das bloße Skizzenwesen und Verharren im Halbausführen ein Greuel war. Unter diese Bilder gehört eines seiner schönsten, der „dornausziehende Hirtenjunge“, jetzt im Künstlergütchen zu Zürich.

Im Sommer 1854 steckte er sein Studienwanderziel etwas weiter. Er ging

ins Engadin, vermutlich veranlaßt durch Jacques Schweizer, der jedes Jahr, das Gott ihm schenkte, seine Badekur in St. Moritz abwickelte.

In den reinen Höhenlüften mußte er sich mit den unsaubern Geistern der Verleumdung herumschlagen. Ein Brief der Braut, der ihm auf dem Berninahospiz eingehändigt wurde, berichtete von schlimmen Ausstreuungen, die, wie sich bald zeigte, den Zweck verfolgten, ihm die Geliebte abzuspannen und einem andern Bewerber das Feld freizumachen. Nach Wochen gelang es, die giftige Saat zu zertreten und den Störenfried zu entlarven. Doch auch erfreuliche Kunde erreichte ihn im Hochland. Aus München schrieb ein Freund, Kaulbach habe den Pferdemaler Professor Adam vor Kollers ausgestelltes Bild geführt und ihm bemerkt, hier möchten sich die Münchner Tiermaler eine Lehre nehmen, wie man Tiere studieren müsse. Damals kaufte ein Zürcher Kunstfreund eines seiner Bilder und schenkte es der künftigen Galerie des Künstlergütchens.

Von sechs Uhr früh bis Abends sieben malte Koller im Freien. Hände und Gesicht bräunten sich, und das Gefühl der vollen Gesundheit überströmte ihn. In St. Moritz und auf dem Berninapaß erzielte er eine reiche Studienernte, namentlich auch an Schafen. Die großartige Landschaft entzückte ihn, doch die Dörfer erschienen ihm schon wie kleine Städte und die Einwohner allzu zivilisiert. Nachhaltigen Eindruck hinterließ ihm die Art der adeligen Bündner. Insbesondere dem Dichter Alfons v. Flugi bewahrte er ein freundliches Andenken.

Auf der Heimfahrt machte er Station in Weesen, um seine Mappe noch etwas zu füllen, quetschte sich aber den Fuß, so daß er längere Zeit das Zimmer hüten mußte. Er malte während der unangenehmen Haft eine Reihe Modelle und schrieb Briefe, die Anfragen, Wünsche und Angebote von Liebhabern und Käufern beantwortend, die sich da und dort zu regen begannen. Auch die Beziehungen zu Vorständen und Leitern von Ausstellungen verursachten ihm allerhand Schreibereien, so daß er heimberichtete: „Ich führe eine Korrespondenz wie ein großer Kaufmann." Für den Augenblick mochte das annähernd richtig sein, bemäntelte aber zugleich die auch gegen die Seinen ausgeübte epistolographische Saumseligkeit. Vermutlich holte er manches während der Engadiner Tage Versäumte jetzt nach. „Maler sind selten gute Schreiber, besonders Briefe sind ihnen harte Nüsse zu knacken," verteidigte er sich vor der Braut, der er übrigens die längsten Episteln seines Lebens zukommen ließ.

Die Sehnsucht nach Wiedersehen und Vereinigung mit der Geliebten begann aus seinen Schöpfungen zu leuchten. „Indem ich meine Kompositionen, die ich diesen Winter hie und da machte, durchgehe," schreibt er ihr im

Februar 1855, „finde ich deutlich, wie ich mich nach Dir sehne. Ein Bild, das ich diesen Sommer groß ausführen möchte, stellt einen Sennen vor, der mit seiner Herde Abends heimwärts zieht. Seine Geliebte holt ihn ab und sie kommen singend, jauchzend, fröhlich, einander umschlungen haltend den Berg herunter; das muntere Vieh läuft ihnen nach. Ein Bild, an dem ich jetzt arbeite, stellt einen Morgen vor, wie ein Hirt seine Kühe zum Dorf heraustreibt. Am Ende des Dorfes, wo sein Schatz wohnt und ihm ebenfalls einige Stück Vieh mitgibt, hält der junge Bursch an und schwatzt noch vertraulich mit dem Mädchen. Das Vieh amüsiert sich unterdessen mit Warten. Ein drittes kleines Bild, eine Szene beim Brunnen, Unterredung eines Paares in Gesellschaft einer Kuh, Ziege u. s. w., und wenn ich so, ohne mich zu genieren, könnte, ich würde nichts als solches malen, so sind jetzt meine Gedanken verliebter Natur."

Ihn verlangte umsomehr nach eigenem Herd, als über dem elterlichen Dache, unter dem er wohnte, fast fortwährend Gewölk lagerte. Es zerriß ihm das Herz, wenn die Mutter den Verlust ihres zugebrachten Vermögens beklagte und bejammerte, das sie als einen sichern Erbschilling der Kinder betrachtet hatte. Der Vater hüllte sich in mürrisches Schweigen, gönnte keinem der Angehörigen ein gutes Wort und überhäufte die Frau mit ungerechtfertigten Vorwürfen. Seit ihm das Frauengut durch die Finger geronnen war, fehlte es ihm an verfügbarem Geld, um die billig gekaufte Brauerei richtig zu betreiben.

Im Frühling 1855 stellte Koller in Wien ein Bild aus, ein Motiv aus dem Engelberger Tal. Es erregte Aufsehen und wurde von der Herzogin von Sachsen-Koburg erworben. Jetzt ließ Frau Schlatter, die schon im vergangenen Jahre ihren Widerstand gegen die Heirat aufgegeben hatte, die Tochter nach Zürich ziehen. Aber da die Eltern dem Sohne zur Einrichtung seines Hausstandes keine Beisteuer zu liefern vermochten, so mußte er sich mit der Heimführung der Braut gedulden, bis er eine gewisse Summe ermalt hatte.

Den 5. Mai 1856 wurden sie in Bassersdorf getraut. Es war eine lustige, gemütliche Hochzeit. Auch der einundachtzigjährige Großvater von der Hofgasse tanzte noch und sah allerliebst aus mit seinen Silberhärchen und roten Bäcklein.

Die Neuvermählten reisten nach Wien. Nach der Rückkehr hielten sie sich in Zürich nicht auf, sondern machten sich sofort nach dem Hasliberg auf, wo sie eine Haushälfte mieteten.

Herrlicher noch als früher dünkten den Maler die vollen, hochragenden Bäume, die leuchtenden Fernsichten. Dann wanderten sie den Sustenpaß hinan und nahmen für drei Wochen Unterstand im Bergwirtshaus, um sich

hierauf noch für einige Zeit in der sogenannten Klus bei Erstfeld niederzulassen. Dort bot sich Koller eine besondere Augenweide, nämlich das Vieh, das, über den Gotthard aus Italien herübergekommen, oft in ganzen Herden längs der Straße lagerte.

Nach Zürich zurückgekehrt, bezog das junge Paar dicht bei der Brauerei Oberstraß und dem Atelier eine Wohnung in einem Hause, das den bösen Namen trägt „Zum Streit“. Das hinderte die beiden nicht, einen einträchtigen Haushalt zu beginnen und im Sinne dieses Anfangs ihr Zusammenleben beinah ein halbes Jahrhundert weiterzuspinnen. Frau Bertas sonniges Lachen hat dem Manne manchen Schatten weggeleuchtet, ihr frohmütiges Herz ihm viel Schweres tragen helfen. Freilich mit ihm war nicht schwer im Frieden fahren, und er legte seiner Regierung, wie er die Frau gelegentlich nannte, keine Steine in den Weg. Auf sein Eheleben zurückblickend, sagte er einmal und zwinkerte schalkhaft mit den Augen: „In einem geordneten Staate muß eine Regierung sein; das versteht sich von selbst und ebenso, daß das Volk gehorsam ist.“

Höchstens fünf Minuten vom Haus „zum Streit“ ist das Künstlergütchen entfernt, wo die Sitzungen und Zusammenkünfte der Künstlergesellschaft stattfanden. Koller war im Winter 1854/55 ihr Vorsteher geworden. Noch mehr lag ihm die sogenannte „Kleine Künstlergesellschaft“ am Herzen, eine Malervereinigung, bei deren Gründung im Winter 1853/54 er selber mitgetan hatte. Alle Mittwoch abend traf man sich. Es ließ sich hören, wer als Geiger, Sänger, Klavierspieler etwas zu bieten hatte. Auch las der Dichter Johann Jakob Reithard (1806—57) und andre in diesem Kreise von ihren Arbeiten vor. Doch beherrschten vor allem Malprobleme die Unterhaltung und führten zur Stellung bestimmter Aufgaben. Es wurde z. B. gefordert, innerhalb eines gewissen Termins eine Überschwemmung oder Wassersnot zu zeichnen oder zu malen. Aus solchen Lösungen gingen drei oder vier Bilder Kollers hervor, unter anderm eine „Heuernte“ im Besitze der Frau S. Escher-Hotz in Zürich. Zuweilen wurde Akt gezeichnet, woran sich auch der alte Ludwig Vogel noch beteiligte, um nicht einzurosten. Auch galt es nicht selten, ein Porträt zu entwerfen, wobei der Betreffende gleich sitzen mußte. Koller hat die meisten dieser Bildnisse geliefert, darunter auch eines von Reithard, das wie die meisten andern von seiner Hand bei solchen Gelegenheiten entstandenen noch im Künstlergütchen vorhanden ist.

Weder Ludwig Vogel noch der bei diesen Anlässen sehr muntere und rührige Ulrich waren die ältesten dieses Zirkels, sondern der Maler und Lithograph Johann Jakob Öri (1782—1868). Ein Schüler Davids, hatte er mehr gelernt als Vogel, dem er an Talent nachstand, war 1809 nach Moskau gekommen, 1812 durch den großen Brand vertrieben worden und hatte in jenen

und den folgenden Zeiten eine Menge charakteristischer Skizzen aus dem russischen Leben gesammelt, die er nun langehin ausnutzte, indem er aus der Erinnerung eine beträchtliche Zahl russische Bilder malte. Er war ein stiller, schlichter, tüchtiger Mensch. Wenn er für eines seiner Porträte, die ihm gar nicht so übel gelangen, mehr erhielt als er glaubte verdient zu haben, so erstattete er nach Maßgabe seines Befundes einen Teil des Honorars zurück. Zürich verließ er selten, nur daß er dann und wann mit seinem Zwillingsbruder, dem Spengler Hans, zu den Eltern ins Wehntal [1]) pilgerte, die daselbst als steinalte Pfarrersleutchen lebten. Als der Bruder, der es bis ins dreiundachtzigste brachte, sein Leben beschloß, da schüttelte der Maler wehmütig den weißen Kopf und seufzte: „Ich habe es immer gedacht, er werde nicht alt."

Die „Kleine Künstlergesellschaft" gewann frische Kraft, als Ernst Stückelberg sowie die Schüler Kollers und die Malerin Anna Fries eintraten und auch Gottfried Keller sich hin und wieder blicken ließ, ohne sich freilich irgendwie bemerkbar zu machen, außer durch ein gelegentliches Wort. Die Höhenpunkte der geselligen Freude waren die lebenden Bilder, wobei natürlich auch die Damen mittaten, die sonst an den Abenden, wo keine Aufführungen stattfanden, nicht erschienen. Diese lebenden Bilder erheischten ein erkleckliches an Zeit und Mühe, da sie bis ins Einzelne sorgfältig und in vielen Proben durchgearbeitet wurden. Zur Hauptfigur in Delaroches „Enthauptung der Jane Gray" fand sich zufälligerweise eine Darstellerin von überraschender Porträtähnlichkeit, und die dunkle Szene überzeugte dermaßen, daß es die Zuschauer überrieselte, bis Stückelberg, der den Henker darstellte und die Schatten auf den Gesichtern wahrnahm, zu lachen anfing, worauf die vom Spiel gefangenen Geister aufatmend wieder in die Wirklichkeit zurücktraten. Ein andermal stellte man die „Schnitter" von Leopold Robert. Hier ging Koller redlich zur Hand, indem er aus drei kulissenartig hintereinander angebrachten und bemalten Kartonteilen bei der nächtlichen Beleuchtung die Campagnabüffel so täuschend herausbrachte, daß die Zuschauer fragten, wie es nur möglich gewesen sei, die Tiere über die schmale Treppe auf die Bühne zu schaffen. Zum Schluß trennten sich die Aufführenden von den Kartonbüffeln und umschritten, insgesamt noch in den echten italienischen Kostümen, die meistens dem alten Maler Suter [2]) an der Brandschenkestraße gehörten, prozessionsweise das Künstlergütchen, jeder und jede eine brennende Kerze in der Hand. Auch einige Gemälde Rembrandts wurden verlebendigt, darunter der Meister mit Saskia, wobei sich Frau Koller trefflich ausnahm.

---

[1]) Bei Zürich.

[2]) Jakob Suter, wohnhaft „Zur untern Brandschenke" (23. I. 1805—74).

Sie fühlte sich nicht nur vorzüglich aufgehoben an den grünen Limmathängen, sie lernte auch eine Menge bedeutender Männer kennen, woran Zürich damals keinen Mangel litt.

Als Rudolf Koller gegen Ende 1856 oder im ansteigenden folgenden Jahr in seiner Werkstatt zu Oberstraß sein neues, später ins Berner Museum verkauftes Bild „Die verirrte Kuh" zu jedermanns Besichtigung ausstellte, war eines Tages ein kleiner, untersetzter, schwarzbärtiger Mann eingetreten, der die dunkeln Augen lange und sehr aufmerksam auf das Gemälde heftete, bis er sich schließlich mit den Worten an den Künstler wandte: „Das ist gemalt!" Dann fügte er noch einiges Lobende und aus Sachkenntnis Stammende hinzu und stellte sich dann vor als Gottfried Keller.

Von nun an kamen sie zusammen. Doch nicht häufig, weil der Dichter, nach seiner Art, wie dem Gesichtsfeld andrer, so auch dem des Malers zuweilen monatelang entschwand, um dann unvermutet wieder aufzutauchen. Erst Böcklins Zürcher Aufenthalt veranlaßte, fast zwei Jahrzehnte nach der ersten Bekanntschaft, einen regelmäßigen Verkehr zwischen den beiden. Hin und wieder sprach der Dichter in Kollers Atelier vor, nicht ohne sich jedesmal wegen der verursachten Störung zu entschuldigen. Er verbarg nicht, daß er gerne häufiger käme. Doch weder die freundlichste Aufforderung noch die helle Freude über sein Erscheinen vermochte ihn von dem Gefühl zu befreien, das lebenslänglich sein Verhalten gegen jedermann bestimmte, daß er überlästig sein, daß er genieren könnte. Vorwiegend unterhielt er sich über Malerei und ihre Technik, so daß ihm Koller deutlich anspürte, er habe seine Malgedanken durchaus noch nicht begraben, sondern beabsichtige, die verstaubte Staffelei bei Gelegenheit wieder aufzurichten.

Im Herbst 1888 traf ihn Frau Koller, wie er eben mit einer mächtigen Tüte voll Süßigkeiten aus einem Zuckerbäckerladen herausstieg. Er berichtete, die kranke Schwester möge fast nichts mehr essen, und so habe er gedacht, er wolle es mit Zuckerwerk versuchen; auch komme er Nachts kaum aus den Kleidern, da die Kranke und in wohl nicht ferner Zeit Aufgelöste liegend keinen Atem finde, zum Sitzen aber zu schwach sei, so daß er meistens an ihrem Bett verweile, damit sie, an seine Schulter gelehnt, in ihren schweren Nöten Linderung habe. Als man sie zum Gottesacker hinausgeleitete, saß Koller mit dem Dichter, der ihn ins kleine Trüpplein der Leidtragenden gebeten hatte, in der nämlichen Droschke. Übers Jahr legte sich Keller selber zum langsamen Sterben. Da hat ihn Koller öfters besucht, einigemal zusammen mit Böcklin.

Ihr Verkehr stand unter den Auspizien eines vollkommenen Respekts. Diesen vor der Öffentlichkeit zu bekunden, griff Keller wiederholt zur Feder

und schrieb über Koller häufiger und ausgiebiger als über einen andern Maler. Koller seinerseits zählte unter die frühesten und eifrigsten Verehrer der Kellerschen Muse. Über die Seldwyler ging ihm überhaupt nichts. Einmal unternahm er es zugleich mit Stückelberg [1]) und im Wettstreit mit ihm, die Kinder Sali und Vreneli samt den dahinter pflügenden Vätern aus „Romeo und Julia auf dem Dorfe" in ein Bild zu bringen, ließ aber noch vor Fertigstellung die Hand davon, weil ihm ein Licht aufging, daß ein Motiv poetisch und darstellbar sein kann, ohne im strengern Sinne malerisch zu sein. Hinfort verspürte er kein Gelüsten mehr, mit Stift oder Pinsel hinter einem Poeten herzulaufen.

Noch etwas früher als mit Keller wurde er mit Jakob Burckhardt bekannt, der seit 1855 am eidgenössischen Polytechnikum lehrte, bis ihn, nach wenigen Jahren, die Vaterstadt Basel wieder an sich zog. Auf Koller hielt er große Stücke. Er schrieb 1860 aus Paris an Stückelberg: „Sagen Sie Koller, ein Bild von ihm wäre sehr wünschbar im Luxembourg, das heißt für das kunstliebende Publikum, nicht für Rosa Bonheur und Troyon; denn erstere fängt an manieriert zu werden und letzterer flüchtig" [2]).

Eines Tages geriet das Gespräch auf ein von den Baslern eben ihrem Museum einverleibtes Bild Vautiers, für den Burckhardt wenig übrig hatte. „Es ist alles falsch daran und außer den wenigen Köpfen auch alles unnötig! Man soll nur das Notwendige geben!" Das Wort frappierte Koller. Er ging lange mit sich zu Rate und prüfte sich, ob er nicht gegen diese unstreitbar richtige Forderung gesündigt habe und bei neuen Arbeiten zu sündigen im Begriffe stehe. Schließlich gelangte er zu der beruhigenden Erwägung, daß der Satz Burckhardts nicht ohne weiteres auf den Tiermaler anwendbar sei und er mehr vom Milieu und der Landschaft bieten dürfe, ja müsse, weil das Tier in der freien Natur lebe, mehr als der Mensch in ihr sich freue, in ihr leide.

Den Ästhetiker Vischer, Burckhardts Amtsgenossen, lernte Koller durch Gottfried Keller kennen. „Er litt", berichtete Koller, „häufig an Schnupfen, war viel unwirsch und schimpfte viel und brachte eine Menge schlechter Witze vor. Die Kunst betrachtete er meist vom philosophischen Standpunkt aus, entwickelte aber zuweilen sehr richtige Ansichten." Damals, wo strenge Naturtreue nur von wenigen Malern geübt wurde, machte es ihm Eindruck, daß Koller seine Tiere durchaus nach Natur malte. Namentlich gefielen ihm die feuchten Augen, die rosigen Schnauzen und einzelne unübertreffliche Haarpartien der Kühe.

Er zog den Maler in das komische Zwischenspiel seines Romans „Auch

---

[1]) Albert Geßler, „E. Stückelberg". Basel 1904. S. 49 ff. und S. 59 ff.

[2]) Albert Geßler a. a. O. S. 49.

Einer" und wand ihm ein artiges Sträußchen in der neuen Folge seiner „Kritischen Gänge". Er preist hier seine Naturtreue, seine Empfindung, seinen Humor, seine Erfindungsfülle, freilich, wie auch anderwärts, ohne Sinn und Blick fürs Technische [1]). Mehreres in diesen Auslassungen wie auch in denjenigen des nämlichen Aufsatzes über Böcklin stammt aus Kollers Munde, was eben der Arbeit das Wahre, Wohlfundierte verleiht. Vischer besaß nämlich die Tugend, sein angeborenes bedeutendes Kunstgefühl immer wieder zu bereichern und zu verjüngen durch den lebendigen Verkehr mit Künstlern, was die Entgleisungen seines Räsonnements weniger gefährlich gestaltete.

Häufig wie er erschienen in Kollers Atelier die Nachfolger Jakob Burckhardts, Wilhelm Lübke und Gottfried Kinkel. Mit dem letztern half Koller mehr als eine löbliche Aktion zum gedeihlichen Ende bringen. Von Koller ging die Anregung aus, die reiche Sammlung von Stichen und Radierungen, die der Maler Johann Rudolf Bühlmann zusammengebracht hatte, für das eidgenössische Polytechnikum durch Aufbringung freiwilliger Beiträge, denen auch er sein Scherflein beisteuerte, zu erwerben. Kinkel, mit rheinländischer Wärme hinter dem Handel her, erlebte die Genugtuung des Gelingens, wie er auch, von Koller und andern Kunstfreunden unterstützt, das Spiel gewann, als es sich darum drehte, das prachtvolle Zimmer aus dem alten Seidenhof — jetzt im schweizerischen Landesmuseum —, das eigentlich schon nach Bremen verkauft war, der Schweiz zu erhalten.

Am liebsten und regsten verkehrte Koller mit dem gleichaltrigen Julius Stadler (1828—1904), der im Frühjahr 1840 mit ihm in die Industrieschule eingetreten war. Er war Professor der Baukunst am Polytechnikum. Koller bekannte, manches von ihm gelernt zu haben, kam aber niemals in die Lage, etwas davon anzuwenden, da ihm das Schicksal nur die bescheidenste Befriedigung seiner Baulust gestattete. Auch mit dem Tondichter und Chorleiter Wilhelm Baumgartner (1820—67) stand er intim. Dieser beteiligte sich seit ihrer Gründung ziemlich regelmäßig an den Sitzungen der „Kleinen Künstlergesellschaft" und besuchte Koller häufig, der seinerseits mit Vergnügen sich bei dem liebenswürdigen Manne einfand.

Damals bot das gastliche Haus Wesendonck den Zürchern ein Stelldichein, wo eine angenehme und gehaltvolle Geselligkeit immer neue Fäden knüpfte. Dort begegnete Koller unter andern Gottfried Semper, Richard Wagner und Theodor Kirchner, dessen Klavierspiel ihn hinriß. Überhaupt berührten ihn die musikalischen Darbietungen jenes Kreises am tiefsten. Gerne besuchte er Kirchners Konzerte. Es blieb ihm unvergeßlich, wie einmal sein Orgelspiel

[1]) Siehe Anhang.



Rudolf Koller — Photogravure und Kupferdruck von O. Felsing Berlin S.W.

Friedli Stäheli

1858

im Großmünster den herben Gottfried Keller so sehr ergriff, daß ihm die schweren Tränen aus den dunklen Augen stürzten.

Wiewohl nun Kollers Haus und Kunst und Lob grünte und der stattliche Zirkel der Freunde und Bekannten die Tugenden seines Herzens und seiner Werke gebührend schätzte, so ging doch kaum ein Tag ins Land, wo er nicht seufzte und grübelte, wie er von Zürich wegkommen möchte. Er sehnte sich nach einem gleichaltrigen bedeutenden Maler, mit dem er eifern und sich bereden könnte. Ihn verlangte nach freiern Lüften, nach weitern Räumen, nach dem erfrischenden Wellenschlag großen Kunstlebens, nach dem erhebenden Glanz bedeutender Sammlungen. Noch während der Brautzeit hatte er den Wunsch ausgedrückt, gleich nach der Trauung dem Süden zuzuziehen und mindestens ein Jahr dort zu bleiben. Wären die Ausgaben nicht gewesen, Paris hätte ihn nicht weniger gelockt. Dann träumte er sich wieder ein idyllisches Leben in einem Hirtental, z. B. an den grünen Füßen des Haslibergs. Auch nach Luzern richtete er die Blicke und dachte daran, dort ein Gütchen zu kaufen, womöglich in Zünds Nähe.

Dieser jubelte. Er hielt Koller für einen hervorragenden Maler, seit er seine ersten Bilder gesehen, und von dieser Meinung brachten ihn auch die Herrlichkeiten der modernen französischen Malerei nicht ab, mit denen er sich während verschiedener längerer Pariser Aufenthalte vertraut machte. „Mein Lob für Dein Bildchen von St. Moritz!“ schrieb er im April 1855. „Ich trieb beim ersten Anblick eigentliche Abgötterei damit. Daß ich den ganzen Tag davor sitze, versteht sich von selbst. Es gefällt mir immer besser.“ Und ein paar Jahre später sagte er: „Daß ich Dich verehre und hochschätze und bei jedem Anlaß Dich als mein Ideal hinstelle, darfst Du mir nicht verübeln; ich weiß nur Gutes und Edles von Dir.“ Der gesellschaftlich und künstlerisch weit mehr vereinsamte Luzerner erstrebte das Zusammenleben mit dem Freunde noch lebhafter als dieser. „Glaube mir, ich hätte keinen heißern Wunsch, als mit Dir vereint zu arbeiten. Ich hoffe, das Schicksal führt uns noch zusammen.... Ich finde keine Worte, Dir meine Freude auszusprechen über Deinen Entschluß. Wenn wir einmal ein Jahr beisammen gewesen sind, so hoffe ich, daß ein jeder, wenigstens gewiß ich, sagen muß, daß uns fernerhin nur der Tod scheiden werde. Unsre Jahre werden gemütlich vorübergehen, und das ist das Schönste. Deine Freunde werden die meinen sein.“

Kollers Vorhaben wurde zu nichte, teils weil er in Luzern nichts Ansprechendes auftrieb, teils weil er die Bedenken nicht von der Hand zu weisen vermochte, daß ein Ausgraben der Existenz aus der Vaterstadt und ein Verpflanzen in die Fremde doch manches Unvorhergesehene und Ungute mit sich bringen dürfte, zumal der Absatz der Bilder draußen in der Welt immer eine etwas frag-

würdige Sache schien. Häufige Reisen nach Kunststapelplätzen und alljährlich ausgiebiges Aufatmen in Bergsommerlüften, so tröstete er sich, sollten den Schaden wettmachen, den ihm der stockende Dunst der damals verhältnismäßig kleinen Stadt antat.

Ihrer fünf Maler zogen im Sommer 1857 nach Richisau im Glarnerland hinauf: Johann Gottfried Steffan, Friedrich Voltz, Gustav Ott, Traugott Schieß und Rudolf Koller. Diesem behagten die Genossen, zumal Steffan. „Er ist“, urteilte Koller, „ein gerader Charakter, ein prächtiger Mensch, sehr fleißig und nicht ohne eine gewisse Poesie. Er malt ein wenig konventionell und hat etwas Analoges mit Calame, ja er ist der deutsche Calame. Er besitzt eine famose Schreibweise, ist jedoch nicht immer ganz wahr. Er hat viel gemalt, weil er eine große Familie durchzubringen hatte.“ Ein lieber Geselle war Koller auch Traugott Schieß (1835—69) [1]), Steffans Schwiegersohn, anhänglich, dankbar und treuherzig, kein bedeutendes Talent, aber von gutem Farbensinn, poetischer Empfindung und so geschickter Hand, daß er die Manier seines Schwiegervaters aufs täuschendste herausbrachte.

Das Dach über den engen Holzkammern der Sennhütte, worin die Gesellschaft hauste, hielt so wenig dicht, daß einzelnen bei Regen nichts übrig blieb, als im Bett den Schirm aufzuspannen. Zweimal in der Woche gab's Fleisch. Sonst bestand das Essen nur aus Käse und gekochten Kartoffelstückchen. Als Frau Koller von St. Moritz, wo sie die Kur gebraucht hatte, mit einem Körbchen Salami und andern Fleischherrlichkeiten anlangte, gewann das Leben der Kolonie vorübergehend einen lukullischen Anstrich. Eines Tages stürmten, als man zu Tische saß, die Schweine herein und hinter ihnen her der Muni [2]), so daß jeder mit seinem Teller die Flucht ergriff.

Zu guter Letzt tauchte, die Siebenzahl voll zu machen, noch ein wunderlicher Kumpan auf, J. Ziegler-Sulzberger aus Winterthur, Maler und Zuckerbäcker in einer Person, der erste Lehrer Adolf Stäblis. Die Tafelrunde wußte nicht, wessen sie sich von ihm versehen und wie sie sich zu ihm stellen sollte. Da sagte Koller: „Wir wollen gleich heraushaben, wes Geistes Kind er ist. Ich zeichne auf Mittagessenszeit seine Karikatur an die Wand. Je nachdem er sich gebärdet, wird er aufgenommen oder abgeschnürt.“ So geschah's. Ziegler stutzte beim ersten Anblick seines Zerrbildes, dann lachte er aus vollem Hals. Da behielten sie ihn und fuhren gut mit ihm.

Einer blieb aus, auf den Koller verlangend gerechnet hatte, Robert Zünd. Der Einladungsbrief des Freundes hatte ihn nicht erreicht.

Für Richisau hatte Steffan geworben, indem er auf die staatsmäßigen

[1]) Vergl. Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich 1876.

[2]) Alpstier.

Ahorngruppen hinwies, welche die oberste der von den Hängen der Silbern und des Schwarzstocks, des Lauibergs und Fläschbergs umschlossenen Stufen des Klöntals zieren. Nicht geringere Freude als die Bäume, die er häufig malte, boten Koller die Felsen und das wilde, von der Klön gegrabene Tobel der Richisauer Schwammhöhe, der mächtigen Seitenmoräne, die das eigentliche Klöntal von den Richisauer Alpweiden abriegelt. Von der Schwammhöhe sieht man hinunter auf die saftigen Talweiden, das sogenannte Brotkörblein, und über Vorauen hinweg auf den blauen Klönsee. Zur Rechten des Beschauers steigt aus dem topfebenen begrasten Grunde die gigantische Felsbrüstung des Glärnisch zweitausend Meter hoch lotrecht in die azurnen Lüfte, gefurcht von den unzugänglichen Lawinenbahnen und Runsengängen, gegliedert von den ragenden Türmen des Milchblankenstocks, des Nebelkäpplers, des Feuerbergs, des Steintälistocks u. s. w. Die erlesensten Künste läßt der Berggeist spielen, wenn das Spätrot um die Felszinnen und gebänderten Simse spült, allmählich leiser flutet, bis endlich die letzte rötliche Welle in der bläulichen Dämmerung zerfließt.

Den Richisauer Herbergsvater Fridolin (Fridli) Stähelin hat Koller mehrfach gemalt. Er war Senne, schlank, sehnig, dunkel, wetterhart und aus dem unverwüstlichsten Bergkernholz geschnitten, lustig und mutig. Wenn er im Winter, an einem Seil in die Klönschlucht hinunterhangend, mit dem Flößerhaken den Scheitern und Stämmen, die sich gestaut hatten, bachabwärts half und während der stundenlangen Mühsal vom spritzenden Wasser übereist wurde, so schlüpfte er daheim, nach gehöriger Herzstärkung, ins Heu und ließ sich auftauen und durchwärmen. Nie trug er von solcher oder ähnlicher Strapaze einen Schaden davon. Kurz nach dem achtzigsten Geburtstag tat er ohne jegliches Nachweh einen Becherlupf, wie er den meisten Jungen versagt ist. Gern erzählte er später von dem fünf Jahre jüngern Koller und den Zeiten, wo er mit den andern Malern bei ihm gehaust und ihm einmal auch ein Wirtsschild gemalt hat, das heute noch am alten Holzbau prangt.

Im Frühling darauf (1858) sah Koller Steffan und Voltz in München, wo die „Deutsche und historische Ausstellung“ stattfand. Er stellte auch aus, darunter die „Kühe im Krautgarten“. Er kam auf die Liste der für die Medaille Vorgeschlagenen, ging aber leer aus, da „in erster Linie die mit der Ausstellung Beschäftigten“ berücksichtigt wurden.

Die Maler erkannten wohl, was an seinen Sachen war, vor allem die schlagende Naturwahrheit. Der damals entstandene „Krautgarten“ im Zürcher Künstlergütchen macht dem größten Realisten aller Zeiten Ehre; etwas Ebenbürtiges vermochte zu jener Zeit in Deutschland vermutlich nicht einmal Menzel zu leisten.

Voltz fand, Koller gehe, namentlich in den „Kühen im Krautgarten“, mit Grün und Blau oft ein wenig zu energisch vor. „Wir Münchner sind erst jetzt aus der braunen Sauce etwas herausgekommen und noch lange nicht so weit.“ (12. VII. 1858.) Schon im Mai 1857 hatte er neben Technik, Haltung und Charakteristik die wunderbare Frische und Energie der Naturempfindung eines in München ausgestellten Kollerschen Bildes gerühmt. Nicht Landschaft und Tiere hatten ihn dann nach Richisau gezogen, sondern der Wunsch, mit Koller zusammen zu arbeiten. Der zehn Jahre ältere hat auch vier Monate lang in Kollers Atelier gemalt.

Durch Voltz erhielt Koller Botschaft von Böcklin. Dieser war 1850, bevor er seine erste Romfahrt antrat, nach Zürich gekommen, um seinen Freund vor der voraussichtlich langen Trennung noch zu sehen. Es scheint nicht, daß sie sich trafen, als er 1852 und 1857 die Vaterstadt wieder aufsuchte. Hie und da gelangte ein Gruß an Koller, jetzt aber trübe Kunde durch Voltz, der am letzten Jahrestag 1858 schrieb: „Gleich zum Eingang dieses muß ich Dir die traurige Mitteilung machen, daß unser Freund Böcklin seit vier Wochen am Typhus schwer darniederliegt; und noch ist keine entschiedene Aussicht zur Besserung vorhanden, ja es liegt die Möglichkeit, ihn zu v e r l i e r e n, näher als die, ihn zu erhalten. Es geht uns allen sehr nahe, besonders da in den letzten Tagen auch sein kleinstes Kind, ein Knäbchen, starb, das ältere Mädchen ebenfalls sehr krank war und erst gestern wieder aus dem Bettchen durfte. Die arme Frau hat schrecklich zu leiden und ist ebenfalls recht angegriffen. Gott gebe bald eine bessere Wendung! Sein Landsmann R. Holzach ist immer um ihn und nimmt sich sehr der armen Familie an und wir nach Kräften. In seinen Phantasien sprach er öfters von Dir. Es wäre uns allen ein harter Verlust, diesen tüchtigen Künstler verlieren zu müssen. Sobald eine Entscheidung eingetreten ist, werde ich sie Dir melden.“

Drei Wochen später (21. I. 1859) berichtet er: „Mit Böcklin habe ich einige Worte gewechselt, er läßt Dich grüßen. Nun ist er zwar außer Gefahr, wenn er sich nicht verdirbt. Jedoch dauert die gänzliche Herstellung noch einige Monate. Jetzt erst fühlt er, wie heruntergekommen er ist. Sein Bild, den Pan im Schilf, könnte vielleicht König Ludwig kaufen, er hat es zu sehen gewünscht. Dieser Tage kommt es zu Thiersch, wo ich es auch betrachten will. — So Gott will, behalten wir den trefflichen Künstler!“ Den 15. Februar 1859: „Bei unserm Freund Böcklin ist nun nach einem Rückfall wieder entschiedene Besserung eingetreten. Er ist schrecklich entkräftet und kann Monate brauchen, um sich wieder recht zu erholen. Sein Bild ‚Pan im Schilf‘ habe ich nun gesehen, es gefiel mir außerordentlich. Ein solches feines Schönheitsgefühl ist mir hier in dieser Richtung noch nicht vorgekommen, und ich wünsche sehr,

daß es hier bleiben möchte. Denn gerade dies sagt mir am meisten zu; ich halte sein Streben für das würdigste in der Kunst, wenn es mit solcher Liebe und Hingebung geübt wird. Wir haben nun Schritte getan, das beinahe vollendete Bild dem König Ludwig vorstellen zu können, und wollen hoffen, daß es ihm gefalle und er es kauft. Dieses würde die große Verlegenheit, in die er durch die lange Krankheit geraten ist, etwas mildern und ihn mit München aussöhnen. Denn es war gewiß die bitterste Erfahrung, die er hier machen mußte — und am Ende geht er fort nach Italien, wo es seine Frau hinzieht. Er läßt Dich schön grüßen."

Den 19. Oktober 1859 schreibt Voltz: „Böcklin, der Dich freundlichst grüßen läßt, malt gegenwärtig in Steffans Atelier ein neues Bild: Italienische Landschaft, an der See liegt unter Bäumen eine Villa auf felsigem Ufer, im Vordergrund rauben Mauren die schönen Bewohnerinnen. Es verspricht sehr schön zu werden und ist in den Gegensätzen äußerst glücklich angelegt. Sein letztes Bild, eine Faunfamilie, hat im allgemeinen trotz großer Schönheiten nicht angesprochen. Die Stimmung war nicht so gelungen und ließ einen zum Gegensatz des Motives kalt an. In der Ausführung des Details vortrefflich, sah man doch die Folgen der überstandenen Krankheit, die im neuen Bild ganz unsichtbar sein werden. Er ist jetzt kräftiger als je und blüht ganz neu auf. Seine Nähe ist äußerst wohltätig; denn gerade sein Streben sagt mir außerordentlich zu. Er ist ein gar liebenswürdiger biederer Künstler."

Mitte des nächsten Jahres wandte sich Böcklin in wichtiger Angelegenheit an seinen alten Freund. Er war mit Lenbach und Begas als Professor an die Weimarer Akademie berufen worden und wünschte nun lebhaft, Koller, dessen Unbehagen in den Zürcher Verhältnissen ihm nicht verborgen war, an die Ufer der Ilm mitzunehmen.

„Mein lieber Freund," schrieb er den 12. Juni 1860 aus München, „da mir Dein Schweigen nicht anders erklärlich ist als dadurch, daß Du meinen Brief nicht erhalten haben mußt, so will ich kurz das Hauptsächlichste wiederholen. Um was es sich handelt, weißt Du jedenfalls schon durch Ott. Meine bisherigen Versuche sind ganz günstig bis auf den Widerstand von Ramberg [1]), der übrigens von keinem bedeutenden Einfluß sein kann. Wenn jetzt nicht von Deiner Seite Widerstand erfolgt, so hoffe ich die Sachen bei meiner Ankunft in Weimar so zu finden, daß eine begeisterte Rede über Deine Leistungen und Deinen möglichen Einfluß auf die künftige Kunstrichtung genügen wird, um Deine Berufung zu bewirken. Es bleibt noch eine Möglichkeit, die meinen sehnlichsten Wunsch, mit Dir zu leben und zu streben, zu Schanden machen

[1]) Artur Georg v. Ramberg (1819—75) wurde 1860 gleichfalls nach Weimar berufen.

kann. Wenn, wie Steffan glaubt, Dir auf die Berufung hin eine bessere Stellung in Zürich selbst geboten wird. Ich würde mich mit Schmerzen darein fügen müssen. Und doch wäre es mir lieb, wenn Du wenigstens auf meine Veranlassung zu größerer Anerkennung in der Schweiz gelangen würdest. Schließlich kommen wir doch einmal wieder zusammen — nein, Du mußt nach Weimar kommen. — Wenn es mir jetzt meine Finanzen erlaubten, ich reiste sogleich zu Dir. Im Wechselgespräch läßt sich so manches sagen, was im Brief nicht überredend klingt. Du hast schon genug gelebt, um Licht- und Schattenseiten gegeneinander abwägen zu können, nur möchte ich noch in die gute Schale mein Verlangen nach Dir, meine persönliche Freundschaft legen. Bitte, sage mir, ob das etwas zu ziehen im stande ist.

Auf Deinen letzten Brief habe ich sogleich geantwortet. Hast Du den Brief auch nicht erhalten?

Antworte doch bald! Ich bin in einem unangenehm aufgeregten Zustand, solange ich nichts Bestimmtes von Dir weiß.

Wie ich vorausgesagt, kaufen meine lieben Landsleute in Basel mein Bild nicht. Es wäre mir gleichgültig, ob ich in meiner Vaterstadt Erfolg habe oder nicht, wenn ich nicht so verdammt notwendig Geld brauchte. Ich friste mein Leben notdürftig mit kleinen Zeichnungen, verliere eine Menge Tage und komme doch nicht vorwärts. Dann kommen noch die vielen Barauslagen, die mir die Übersiedlung veranlaßt. Wie das enden wird, weiß ich nicht. — Noch etwas. Wie ich den Zettel in die Kiste kleben wollte mit der Preisangabe 3200, dachte ich plötzlich, in Basel sollen sie es nur für 4000 haben, und schrieb den Preis anders. Sollte nun in Zürich der zu hohe Preis hinderlich sein, so gebe ich (Dir) die Vollmacht, denselben auf 3200 zu setzen, nur dürfen es die Basler nicht erfahren. Ich mag nicht von Dir verlangen, Du sollst es gleich am Anfang tun, weil ich Deine eigenen Preise und die Zürcher Geldbegriffe nicht genug kenne.

Eben traf Dein für mich so erfreulicher, lieber Brief ein. Indem ich das schon Geschriebene lese, finde ich die Antwort teilweise darin enthalten. Nur fühle ich keinen Triumph, den Du voraussetzest. Was dem Philister imponiert, ist die äußere Stellung; aber mich freut es, meine innerste Überzeugung in jungen Talenten einimpfen zu können, der Wahrheit, dem tiefen Gefühl ohne falschen Schein einen Weg bahnen zu helfen. Ich bin überzeugt, daß Du ähnlich empfinden wirst, wenn Du Dir die Sache näher betrachtest.

Bei meinem Bild bitte ich im voraus um Nachsicht. Manches konnte ich hier nicht mehr studieren, und oft verläßt einen der lebendige Geist. Ich muß mich auf diese paar Zeilen beschränken, in einem andern Brief ist noch manches zu besprechen. Schließlich Grüße von Freund Steffan, von dem ich

mit Schmerzen scheide, und von Voltz. Und von mir freundlichsten Gruß an Stückelberger [1]) und an Stadler [2]) und an Werdmüller [3]). — Herzlichen Gruß von Deinem Freund

A. Böcklin."

„München, den 22. Juni 1860.

Mein lieber Freund, Du hast mich mit Deinem Brief ungemein erfreut, und ich beeile mich, Dir Deine Fragen zu beantworten, da, wie es scheint, meine früheren Briefe spurlos verschwunden sind. Da ich gerade daran denke, so will ich Dich bitten, noch einmal auf der Post nachzufragen, da mir daran gelegen ist, daß mein früherer Brief, den ich Dir als Antwort in Betreff des Stiches von Merz [4]) ungefähr fünf bis sechs Tage nach Empfang des Deinigen schickte, nicht in unrechte Hände gerate.

Ich werde hier auch alles Mögliche tun.

Den 24. Ich wurde durch einen Besuch unterbrochen. Niessen [5]) aus Düsseldorf, der auch in Weimar angestellt ist, hat mich besucht und allerlei Angenehmes und Unangenehmes von dort erzählt. Um aber auf den Zweck dieses Briefes zurückzukommen, muß ich Plaudereien auf später versparen. Es versteht sich von selbst, daß Du nur unter denselben Bedingungen wie ich nach Weimar kommen sollst. Diese sind: 500 Taler Gehalt, freies Atelier und Übersiedlung vergütet. Das Leben in W. soll nach allem, was ich davon weiß, billig sein. Zirka 100 Taler eine Wohnung von vier Zimmern, einigen Kammern und Zubehör. Das Hofleben wird uns wenig genieren. Der Hof hält sehr viel auf alten Adel, soll überhaupt noch lächerlich deutschzopfig sein. (Siehe Hofrat Goethe.) Die besten künstlerischen Kräfte sind aber Plebejer (Genelli geht nie an den Hof, Niessen auch nicht und Preller nicht)*. Als mir das großherzogliche Dekret für den Professortitel zukam und Ramberg sagte, man muß in der Uniform am Hof erscheinen, erklärte ich ebenfalls, mich gehe der Hof nichts an und ich .... in allen Adel und Professortitel. So sollen also die von Adel an den Hof gehen; wir Plebejer halten zusammen und sind genug, um uns nicht einsam zu fühlen. Natürlich ist mir nur daran gelegen, daß eine Atmosphäre dort sei, die der Hofluft Stich hält. Dazu habe ich den Piloty, der beim Herzog alles ist, überzeugt, daß Du notwendig dabei sein müssest. Wer mich berufen hat, weiß ich selbst nicht. Graf Kalckreuth kam im Auftrag des Großherzogs nach München, besuchte mich in Begleitung

---

[1]) Ernst Stückelberg hieß eigentlich Stickelberger.

[2]) Julius Stadler.

[3]) Der Böcklin aus Paris bekannte Stecher Konrad Werdmüller.

[4]) Der Kupferstecher Merz stach damals eine Kreidezeichnung Kollers, einen Bernhardinerhund mit zwei nackten Knaben.

[5]) Johann Joseph Niessen, 1843—47 Schüler der Düsseldorfer Akademie.

von Piloty und einem Grafen v. Harrach und machte mir einige Tage darauf den Antrag, wahrscheinlich auf Empfehlung des Piloty hin, dem das Bild (der Raub), das ich damals noch auf der Staffelei hatte, außerordentlich gefiel.

Meine Verpflichtungen sind, vier bis fünf Schüler aus dem Land selbst unentgeltlich zu lehren; große Ateliers sind dazu gebaut.

* Das in die Klammer Geschlossene ist nicht wahr, wie ich eben durch Niessen erfahre, und ich werde mich auch in das Unabänderliche fügen müssen. Doch soll das nur für Konzerte und dergleichen gelten. — Ich muß gestehen, über einige Punkte ist mir bang. Es wird wie überall sein. Ein Künstler wird alles für sein künstlerisches Gewissen opfern, und andre können nicht begreifen, daß Pallas Athene streng und keusch ist.

Ramberg hat gegen Dich nicht mehr, als er gegen mich gehabt hat. Er fürchtet eben an Dir auch einen Menschen zu finden, der seiner Überzeugung lebt. Als Künstler und Mensch ist er für uns 0. Nur mußt Du jetzt warten, bis ich mit dem Großherzog selbst Deine Angelegenheit ins reine gebracht habe. — Es wäre jetzt so viel mit Dir zu sprechen, daß ich, wenn immer möglich, nach Zürich kommen muß, denn ich sehe immer mehr, daß das meiste, was ich zu sagen hätte, ungeschrieben bleibt. Frage mich wieder, damit ich wenigstens weiß, was Du wissen willst. — Landschaft bei Weimar hübsch, nahe dabei Eisenach, Thüringerwald, der sehr schön sein soll. Das Klima gesund und mild. Mit dem Vieh werde ich erst in W. Bekanntschaft machen.

Herzlichen Gruß von

Deinem Freund

A. Böcklin.

Grüße an Stückelberger und Stadler. Viele Grüße von Freund Steffan und von Voltz. Ich frankiere den Brief nicht wegen der Sicherheit. Tue dasselbe."

Die Hoffnung trog die Freunde. Koller wurde nicht nach Weimar berufen. „Sie haben dort keinen Viehmaler gebraucht," äußerte er später.

Im Sommer 1858 war er wieder ins Hochland gestiegen, nach Richisau, begleitet von Schieß und Ott. Doch die Frau blieb daheim, der Niederkunft gewärtig. Den 3. November schenkte sie ihm ein Büblein, das in der Taufe die Namen Heinrich Rudolf Emil erhielt.

Ungefähr zur selben Zeit, wo sein Sprößling zu gehen begann, führte ihm das Geschick den Freund zu, nach dem er so lange begehrt. Ernst Stückelberg, in seiner Vaterstadt Basel noch unwohler als Koller in der seinigen, kam nach Zürich. Die beiden befreundeten sich, und ihre Freundschaft blieb

dauernd ungetrübt. Koller trat ihm, neben dem seinigen, das kleinere Atelier im Künstlergütchen ab, so daß er nun Verkehr und Gedankenaustausch die Fülle hatte.

Eine vergnügte Tafelrunde feierte den 22. Februar 1861 Stückelbergs dreißigsten Geburtstag in Kollers Werkstatt. Gottfried Keller rieb auf den Jubilar einen Salamander [1]) und geriet bald nachher in eine so unbändig aufgeräumte Verfassung, daß man fröhlich und guter Dinge, aber auch zeitiger, als man sich's vorgenommen, aufzubrechen begann. Verwunderlicherweise ließ sich der Dichter, der sonst von Zeit zu Zeit bei den beiden Malern vorzusprechen liebte, lange nicht mehr blicken, so daß sie sich fragten, was ihm wohl in die Quere gekommen sein möchte. Nach Wochen endlich rückte er bei Koller an, kleinmütig und verlegen. Er sagte, er habe sich so lange ferngehalten, weil er sich schäme, bei Stückelbergs Geburtsfeier Koller ein Bild ruiniert zu haben, und er komme nun zu fragen, was er für den angerichteten Schaden zu bezahlen habe. Verwundert erwiderte Koller, ihm sei kein Bild im geringsten verdorben worden. Vermutend, der Maler spiele aus Zartgefühl den Unwissenden, beharrte Keller auf seiner Selbstanklage. „Mein Rock", sagte er, „ist ganz grün gewesen: ich bin Ihnen also in einen Baum oder in eine Wiese hineingefahren." Die Sache war aber die, daß er, als er auf schwanken Füßen seiner Behausung zusteuerte, an einem mit grüner Farbe frisch gestrichenen Laternenpfahl Halt gesucht hatte. Und da Koller im Gegensatz zu seinen meisten Zeitgenossen schon seit Jahren ein ungebrochenes, damals noch häufig beanstandetes Grün bevorzugte, so konnte der Dichter in Anbetracht seiner vom Weingott getrübten Geister wohl auf den Gedanken geraten, sein Gewand habe eine Partie aus einem noch nicht trockenen Bilde des Malers heimgetragen.

Einige Wochen vor dem festlichen Geschehnis, das ihm einen so bitteren Nachgeschmack hinterließ, hatte er Stückelbergs und Kollers Lob zu Handen der Mitbürger verkündet in einem vom Berner „Bund" veröffentlichten Kunstbericht aus Zürich. Anerkennend würdigte er Stückelbergs „Marientag im Sabinergebirg" [2]) und wandte sich dann folgendermaßen zu Koller: „Um in Stückelbergs Atelier zu gelangen, das er im Künstlergut aufgeschlagen hat, geht man durch Kollers farbenglänzende Werkstatt. Dort sieht man gegenwärtig unter vielen Entwürfen eine neue Untermalung, die ein frisches Zeugnis von Kollers Vielseitigkeit gibt. Ein langes Horizontalbild zeigt den mit hohem Schilf bewachsenen Limmatstrom unterhalb Zürich; über dem Schilfe zieht sich das flache Limmattal mit der malerisch verkürzten

[1]) Albert Geßler a. a. O. S. 50.

[2]) Abgedruckt bei Albert Geßler a. a. O. S. 43 ff.

Albiskette dahin. Auf dem warmen Sande liegt ein trefflich modellierter nackter Knabe, der eben gebadet hat, auf seinen Kleidern und schläft im wohligsten Behagen. Es ist eine Konzeption wie aus den fernsten Gegenden des Kompositionsgeheimnisses genommen und doch gleichsam vor der Haustüre gefunden" [1]).

Die Zürcher pflichteten dem Urteil ihres großen Dichters nicht bei. Der entschlummerte Knabe befremdete sie mehr, als daß er sie anzog. Wie man unter Umständen einen Poeten kopfschüttelnd empfängt, sobald er die Stoffwelt seiner erfolgreichen Erstlinge verläßt und sich auf ein neues Feld wagt, so war Koller als Tiermaler geeicht und sollte bei seinem Leisten, das heißt bei seinem Vieh bleiben. Auch beanspruchte das Gemälde mehr künstlerisches Empfinden als die gegenständlich jedermann zugänglichen Tierbilder. Koller kränkte das kaltsinnige Gebaren der Mitbürger nicht nur damals, sondern lebenslang. Denn ihm schwebten noch eine ganze Reihe solcher gemalter Gedichte vor, und von Zeit zu Zeiten sahen ihn die holden Träume mit verlangenden Augen an. Seufzend kehrte er sich von ihnen ab und verharrte in seiner angestammten Domäne, wo er das nötige Brot fand.

Auf dem etwas steinigen Kunstboden der Vaterstadt verkümmerte auch seine Bildnismalerei. Das focht ihn allerdings nicht sonderlich an, obgleich hier seine Gaben derart waren, daß er, wenn er sich in dieses Reich hätte begeben wollen, manchem Porträtisten von ansehnlichem Namen das Hemd heiß gemacht haben dürfte. Wer mit neunzehn Jahren einen Kopf wie den Böcklins [2]) so genial auf die Leinwand bringt, dem scheint ein Ehrenplatz unter den Bildniskünstlern gesichert zu sein. Doch sein Begehren zielte nicht dorthin. Die Lust am Konterfei erwachte in ihm nur etwa alle Jubeljahre einmal. Freundschaft

---

[1]) „Ein Kunstbericht aus Zürich. Von Gottfried Keller." 11. u. 12. Januar 1861 des „Bund". Der charakteristische Schluß des Aufsätzchens lautet: „Am letzten Berchtoldstag haben sämtliche Zürcherische Gesellschaften fortgefahren, durch ihre der Jugend gewidmeten Neujahrsstücke (Neujahrsblätter) die Spezial- und lokale Kulturgeschichte aufs anregendste und löblichste zu bebauen. Das Stück der Künstlergesellschaft enthielt die Biographie des verstorbenen verdienstlichen Aquarellisten J. J. Meyer von Meilen. Darin kommt das Kuriosum vor, daß einer tief in den vierziger Jahren in der ‚Neuen Zürcher Zeitung' über diesen Künstler erschienenen Rezension mit gedankenloser Beschimpfung gedacht wird — nach vollen fünfzehn Jahren! In den Schriftstücken einer so ansehnlichen und wirkungsreichen Gesellschaft sollten dergleichen mesquine Dinge nicht mehr vorkommen; sie passen schlecht zu dem stattlichen Treppenhause im Zürcher Kunstgebäude und zu den reichen Werkstätten, die es unter seinem gastlichen Dache beherbergt und an welche leicht ein günstiger Stern eine rühmliche Kunstschule anbauen dürfte. Je reeller endlich der Aufschwung unsres künstlerischen Lebens wird, desto eher ist es Zeit, daß das philisterhafte Berühmseln sowie das kleinliche und rachsüchtige Toben gegen jedes herbe Urteil aufhöre. Fünfzehn Jahre sind denn doch zu lang! ein Kerl, der etwas kann, vergißt dergleichen in fünfzehn Minuten."

[2]) Reproduziert in Adolf Frey, „Arnold Böcklin".

oder Liebe hatten dann die Hand im Spiel oder das schlechte Wetter, das ihn während des Studienaufenthaltes ins Zimmer jagte.

Er malte ein treffliches Kniestück seiner Braut und ein noch wertvolleres Bild seiner jungen Frau[1]; das letztere flotte Primamalerei, meistermäßig modelliert, namentlich die schöne Hand, der flüchtige Ausdruck vorzüglich erhascht. Er malte den Fridolin Stähelin und das Änni vom Hasliberg, Schöpfungen, die den besten Sachen Defreggers an die Seite zu stellen sind. Er hätte ein Bild des blühenden Gottfried Keller schaffen können, wie es keiner geschaffen hat. Aber er dachte nicht an so etwas aus Bescheidenheit und andre nicht, weil sie nicht wußten oder erwogen, was für ein Porträtist er war und daß auch ein Tiermaler ein bedeutender Menschenmaler sein kann.

Er selbst wollte Bilder malen, erfinden, komponieren. So sehr er Verist war, auch das wahrste Porträt hatte für ihn nur einen Wert zweiten Ranges, weil es kein schöpferisches Arbeiten zulasse. „Meine Porträte", sagte er einmal, „sind zerstoben. Auch haben sich im rechten Augenblick die Köpfe nicht gefunden. Und dann — wenn man eine Kuh gemalt hat, so erhebt sie hinterher keine Kritik. Man ist beim Porträt nicht frei. Man kann den betreffenden Menschen nicht machen, wie man will, und würde manchen, wenn er es nicht sähe, anders auffassen. Übrigens hat mir das Porträtmalen auch die Augen stärker angestrengt als Tier und Landschaft."

Der schlafende Knabe auf dem von Gottfried Keller gerühmten Bilde war ein wandernder Tiroler Pinselhändler, die Landschaft eine andächtig ausgearbeitete Studie einer beschilften Strandpartie beim Kloster Fahr. Die Limmat, unterhalb Zürich damals noch nicht korrigiert, durchzog das Tal in starken Krümmungen, die sich infolge der von Hochwassern verursachten Uferanbrüche immer wieder veränderten, und zerteilte sich in mehrere Arme. Die manchenorts üppige Strandwildnis stach seltsam gegen die sanfte Idylle des weißen Benediktinerinnenklosters ab, das mit Kirche und angebauter Kapelle langgestreckt zwischen dem bunten Blumengarten und den grünen Wiesen sich dehnt und verträumt unter den hochkronigen Bäumen hervorlauscht. Kloster und Umgelände, die saftigen Matten, die bebüschten oder von Bäumen eingefaßten Buchten der Flußwindungen, die versandeten oder schilfigen und mit wilderndem Strauchwerk bestandenen Uferlabyrinthe, die wechselnde Flut selbst und die Hinüberblicke auf die Bergkette bescherten Koller manches schöne Motiv.

Seit 1855 unternahm er langehin Sommer und Herbst Abstecher nach dieser Schatzkammer eines Landschafters. Gewöhnlich begleiteten ihn die Schüler.

[1]) Beide jetzt im Künstlergütchen.

Es hatten sich solche unmittelbar nach der Eröffnung seines Zürcher Ateliers eingefunden. Erst waren es Einheimische, sehr bald auch Fremde. Diese kamen alle von München her, wo ihnen die ausgestellten Bilder Kollers ein Licht aufsteckten, daß ihnen an der Limmat winkte, was sie an der Isar vergeblich suchten.

Da war Ernst Adolf Meißner aus Dresden, der Salzburger Franz v. Pausinger, der Wiener Bühlmeier, drei Russen, nämlich Kawereisky, Iwan Iwanowitsch Schischkin aus Kasan (1831—98) und Paul Jakoby (1844—99). Unter seine Schüler gehörten auch Traugott Schieß, der originelle St. Galler Gottlob Emil Rittmeier (1820—94), Paul Robinet, der treffliche Waadtländer Künstler Charles Vuillermet und die St. Gallerin Anna Elisabeth Kelly.

Neben Schieß und Bühlmeier war Koller der liebste Adolf Stäbli (1842—1901), im Grunde der einzige, der viel versprach und das Versprochene hielt. Als der Vater die Zeichnungen des Siebzehneinhalbjährigen vorlegte, entschied sich Koller sofort zur unentgeltlichen Aufnahme ins Atelier. Der gereifte Stäbli erklärte, er danke es ausschließlich Koller, daß er etwas gelernt habe. Doch ging ganz im Sinne von Stäblis späterm Ausspruch, daß seine Kunst Erlebnis sei, die Entwicklung nicht immer glatt von statten, und Koller brachte trotz mancher Anläufe bei ihm verschiedenes nicht zuwege. Stäbli wollte nie an das Figürliche heran, so oft auch Koller ansetzte. Die Studienköpfe waren ihm langweilig, und wenn ihm etwas langweilig war, so schaffte er nicht oder leistete wenigstens nichts Taugliches. „Sonst“, berichtete Koller, „war er heiter, gut und anspruchslos und ein ergötzlicher Liebhaber schlechter Witze. Schon damals verstand er, was ihn später in Münchner Künstlerkreisen berühmt machte, ein Trüpplein Schweinchen beim Fressen nachzuahmen, und erzählte köstliche Geschichten aus seiner Lehrzeit beim Zuckerbäck Ziegler in Winterthur, den er herrlich karikierte. Er hat mir manchen vergnügten Tag bereitet, namentlich wenn ich ihn auf Studienreisen mitnahm.“

Frau Koller stand dem mittellosen Jungen mütterlich bei und half an manchem Orte nach. Er hat es nie vergessen. Im März 1895 schrieb er ihr: „Alle schönen Erinnerungen, alles Liebe und Gute und Schöne, was Sie und Herr Rudolf mir erwiesen haben, tritt mir wieder lebhaft vor Augen. Vergessen habe ich's nie, und gerade diese Erinnerung macht mich glücklich, wenn ich oft so recht in Betrübnis mich dieser schönen Jugendzeit erinnere, wo ich als siebzehneinhalbjähriger Bengel so liebevoll und freundlich von unserm lieben Herrn Rudolf Koller ins Atelier aufgenommen wurde und in Ihr liebes Heim im November 1859. Und welche Glückseligkeit ich empfand, wenn ich früh ins Atelier kam, all die Studien und Bilder anschaute mit Herzklopfen

und halb verhaltenem Atem! — Selbiges Jahr war das schönste in meinem ganzen Leben. Da war ich noch 's große Bubi [1]). Später wurde ich das gottsträfliche Kalb! ... Tausend herzliche Grüße von Ihrem alten dankbaren großen Bubi."

Das ist eine Stimme aus einem ganzen Chor der Dankbarkeit. Alle Schüler und Freunde hatten Koller zu danken, so oder so. Nach Zünds Urteil hat ihn dreierlei ausgezeichnet: ungewöhnliches Talent, unermüdliche Schaffenskraft und große Herzensgüte. Den unheilbar erkrankten Schüler Matthieu, einen Franzosen, ließ er auf eigene Kosten drei Vierteljahre lang verpflegen, besuchte ihn tagtäglich mit der Frau und bezahlte schließlich den Eltern die Reise zum Begräbnis und heim. Dabei war es mit seinem Beutel meistens doch so bestellt, daß er die Ausgabe für einen kurzen Pariser Aufenthalt nicht ertrug.

Nie sprach Koller von seinen Guttaten und klagte nicht über Undankbarkeit, die ihm auch nicht erspart blieb.

Ein eigentliches Schüleratelier wie z. B. Calame hat er niemals gehabt, außer Stäbli auch kaum einem Anfänger den Zutritt verstattet. Die aus besonderer Vergünstigung Aufgenommenen arbeiteten im nämlichen Atelier mit ihm. Ihre Anwesenheit störte ihn nicht, er malte im Gegenteil ungern allein. Er hat nicht Schule gemacht, schon weil die wenigsten seiner Schüler sich dem Tierfach zuwandten. Er gönnte jedem den weitesten Spielraum. Sein Einfluß beschränkte sich auf Technik und Komposition. Er veranlaßte den Schüler, zwei oder drei seiner vorzüglichen Tierstudien zu kopieren. Dann überließ er ihn der eigenen Inspiration und half bloß mit Bemerkungen, Ratschlägen und Korrekturen nach. Es drängte ihn geradezu, das Technische mitzuteilen. Es blieb ihm unfaßlich, wie man mit seinen Kunstgriffen geheimtun könne. Er forderte genaues Studium und sorgfältige Ausführung und wollte nichts von Pochaden wissen, ohne deshalb ihren Wert zu verkennen.

Häufig verbrachten die Schüler den Abend in der Gesellschaft des Meisters. Charles Vuillermet [2]), der in der ersten Hälfte der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zwei Jahre bei Koller war, erinnert sich gerne der gemütlichen Atelierabende, wo unter anderm aus Gottfried Keller und, in deutscher Übersetzung, Claude Tilliers „Mein Onkel Benjamin" vorgelesen wurde. Die Schüler beteiligten sich am Bocciaspiel vor dem Hause, wenn Julius Stadler, J. Rudolf Rahn oder ein andrer Freund es in Szene setzten. Auch nahm sie Koller auf seine Sonntagsausflüge und Studientouren mit, auf den Zürichberg und Ütliberg, nach dem Kloster Fahr, auf den Rigi, nach dem Klausenpaß, 1874 Vuillermet auf die Engstelnalp.

---

[1]) Das kleine Bubi war Kollers Kind.

[2]) Ihm verdanke ich eine Reihe interessanter Mitteilungen über den Lehrer Koller.

Die erste Studienreise, der sich der junge Stäbli anschließen durfte, galt 1860 dem Haslital, vor dessen schöner Fülle Richisau, wo Koller 1859 abermals gewesen zu sein scheint, auf die Dauer nicht aufzukommen vermochte. Jetzt teilte außer Stäbli auch Stückelberg den Aufenthalt. Im Sommer darauf (1861) schlug Koller sein Studienzelt von neuem in Meiringen auf und so nun etliche Jahre hintereinander.

Nur 1862 nicht, weil er auf den September eine neue Wohnstätte in Zürich bezog und Umzug und Vorbereitungen dazu ihn zurückhielten.

Der Vater hatte nämlich 1861 die Brauerei in Oberstraß verkauft. Infolgedessen büßte der Sohn das Tieratelier ein und damit die Möglichkeit, zu jeder Zeit Tiere nach der Natur zu studieren und zu malen. Da ihm bald nachher auch das Arbeitsatelier im Künstlergütchen gekündet wurde, so flatterten die Reisevorhaben lebhafter auf als je zuvor. Wieder lagen Paris und Rom gegeneinander auf der Wage. Doch die Eltern bestürmten ihn, im Lande zu bleiben, in Zürich oder nächster Umgebung Grund und Boden zu erwerben und eine Werkstatt darauf zu errichten, um fortan sichern Fuß auf der Heimaterde zu haben.

Er vermochte den Bitten der Mutter nicht zu widerstehen. Der Vater machte sich eifrig auf die Suche nach einem geeigneten Stück Land und empfing eines Tages den Sohn, der eben von einer mit Stückelberg unternommenen Kunstreise nach Köln und Paris heimkehrte, mit der Kunde, er glaube etwas Zweckdienliches aufgestöbert zu haben. Es war draußen in der Gemeinde Riesbach-Zürich auf einer sehr umfänglichen, mit der Südseite an die Seeflut stoßenden Matte ein unansehnliches niedriges Häuschen. Wie heute noch trug es den Namen „Zur Hornau", weil es auf der neben dem Zürichhorn liegenden Au steht. Das Zürichhorn selbst ist das Delta, das der von den Hängen des Zürichbergs herunterrauschende Hornbach in den See hinaus aufgeschüttet hat, worüber sich schon der alte David Herrliberger in seiner „Neuen und vollständigen Topographie der Eydgnoßschaft" folgendermaßen äußert: „Bey diesem Horn ist merkwürdig, daß es von den Steinen, Grien[1]) und Herd[2]), welchen ihm ein bisweilen ungestümer Bach zuführt, von Zeit zu Zeit wachset, und sich immer weiter in den See hinein erstrecket."

Als Frau Koller das fast armselige Wohnstättchen erblickte, so brach sie beim Gedanken, hier ihre künftigen Tage verbringen zu müssen, in Tränen aus. Er aber war getrost und kehrte das Nötige vor. Er vollzog den Kauf und erwarb von verschiedenen Anstößern auf der Nordseite weiteres Land, damit ihm keiner das für das Atelier erforderliche Licht verbaue. Dann nahm

[1]) Kies.
[2]) Erde.

er Umbau und Erweiterung des Häuschens in Angriff. Erst beabsichtigte er, es völlig niederzureißen und etwas ganz Neues aufzuführen, da Wohnung und Maleratelier nicht nur für ihn gebaut werden sollte, sondern auch für seinen Freund Julius Stadler. Doch dieser trat schließlich zurück in der Erwägung, daß er „nur Architekt und nicht Maler“ sein wolle.

In jenen Tagen der Entscheidung, im Januar 1862, zeichnete Koller ein paar tagebuchartige Notizen auf, wohl die einzigen seines Lebens. Da heißt es: „Stadler kommt also nicht hinaus. Schlimme Nachricht. Somit entfremdet sich mir mein letzter Freund in Zürich. Stehe nun allein.“ So schwer traf ihn, wenigstens im ersten Augenblick, das Scheitern seines Lieblingsplanes.

Es blieb ihm, wollte er nicht Gefahr laufen sich zu überbauen, nichts übrig, als das Häuschen auszuflicken, anstatt es vom Erdboden wegzufegen. Er setzte ihm ein Stockwerk auf, fügte an die Ostseite ein neues großes Zimmer, an dieses das hohe, sehr geräumige Atelier, dessen Fenster zwölf Fuß Breite, zehn Fuß senkrechte und acht Fuß schiefe Höhe maß, und daran die Stallungen, alles nach Stadlers Plänen. Vor die Südfront der Werkstatt legte er eine Veranda, in die ihm über die grüne Gartenfläche hinweg die leuchtenden Armaden der Seeflut, die Höhenzüge, Vorberge und Firnhäupter hereinschimmerten. Es war eine sonnige und, wie Gottfried Keller sagt [1]), eine bequeme und liebliche Behausung, der auch, als die Stadt mit ihren Straßenzügen und Häuservierteln sich immer näher heranschob, doch Stille und Einsamkeit verblieb. Allerdings waren außer dem angebauten die Zimmer eng und niedrig, so daß Koller oftmals die Reue beschlich, mit der alten Baracke nicht abgefahren zu sein.

An die umgrünte und von den Wellen bespülte Siedelei grenzte ein unschätzbarer Studienplatz, ein Fleck ungebrochener Natur, ein Arsenal köstlicher Motive, nämlich das eigentliche Zürichhorn. Es war nicht ein Bild, es war eine Kette von Bildern. Kam etwa ein welscher Maler, so schlug er die Hände über dem Kopf zusammen und rief gewöhnlich beim ersten Anblick der prächtigen Weiden und Erlen am Strand und an den Tümpeln und Wasserläufchen: „Das sind ja lauter Corots!“ In der Tat hat Koller hier einige Bilder bis auf den letzten Strich nach der Natur heruntergemalt, nicht nur Landschaften, sondern auch Tierbilder, indem er nämlich das Vieh aus den Stallungen herüberführte.

Auf diesem erlesenen Stücklein Erde spazierte Gottfried Keller mit dem Maler öfters herum. Er sagt: „Die eigentliche Landspitze des Zürichhorns,

---

[1]) „Ein bescheidenes Kunstreischen.“ Gottfried Kellers „Nachgelassene Schriften und Dichtungen“, herausgegeben von J. Bächtold, S. 228.

angrenzend an Herrn Kollers Besitzung, ist ein Überrest des ursprünglichen Ufergeländes im idyllischen Zustande vor der Zeit der Landanlagen und Kaibauten, als Schilf und Weidicht mit den über das Wasser hängenden Fruchtbäumen abwechselten. Man hat jetzt keinen Begriff mehr von dem malerischen Anblick der Seeufer bis nahe an die Stadtmauern.... Bis jetzt Staatseigentum, blieb das fragliche Landstück auf Zusehen hin im alten Zustande, zumal es Ausmündungsstelle eines Wildbaches ist, der erst in letzter Zeit eingebaut wurde. Diesem Umstand ist es zu danken, daß ein kleiner Wald von Weiden sich vollständig auswachsen konnte und einen Park von stattlichen Bäumen mit vollen, runden Formen bildet, wie sie ein Poussin sich nicht besser wünschen könnte, mit Durchblicken in den westlichen Abendhimmel, auf den See und auf die im Morgenlichte schwimmenden Gebirgslinien. Niemand, der nicht näher hinzutrat und namentlich das Innere des aus der Entfernung so schlicht anzusehenden kleinen Gehölzes nicht kennt, vermutete einen so köstlichen Schatz darin zu finden. Aber erst durch eine Reihe rein landschaftlicher Bilder, die Rudolf Koller daraus geschöpft hat, ist der Wert recht zu Tage getreten, und zwar wörtlich in allen Tageszeiten; denn vom Morgengrauen bis zur Abenddämmerung hat er die schönen Bäume mit der atmosphärischen Erscheinung verbunden wiedergegeben, in durchgeführten Bildern dieselbe Einsamkeit, dasselbe geheimnisvolle Naturwalten in mannigfachem Wechsel dargestellt und so seine alte Vielseitigkeit neuerdings bewährt. Wir könnten uns nichts Sinnigeres denken als ein Zimmer oder einen Saal, der ausschließlich mit diesen anmutigen Baumbildern dekoriert wäre, wozu freilich ein etwas geschulter Geschmack und eine unverkümmerte Liebe zur alten grünen Waldeinsamkeit gehörte. — Das Wäldchen ist übrigens aus Anlaß der letzten Bachkorrektion schon bedeutend geschädigt worden und wird wohl bald ganz vom Erdboden verschwinden. Daher ist das Denkmal, das der Künstler dem vergänglichen Gewächse gestiftet hat, ebenso verdienstlich als rührend. Bäume wachsen immer wieder, aber immer weniger in den Himmel; denn wenn es im ‚Faust‘ heißt: ‚Aber die Sonne duldet kein Weißes,‘ so kann man jetzt sagen: ‚Aber der Bauherr duldet kein Grünes.‘ Die gleiche Generation, die jetzt Bäume pflanzt, pflegt sie auch wieder umzuschlagen, auszureißen und sorgfältig kleinzumachen, ehe sie abzieht, gleichwie die Mietsleute Stuben und Küche ausfegen, wenn sie eine Wohnung verlassen. Kein Mensch wird einst glauben, daß die Kollerschen Weidenbilder hier gewachsen und gemalt worden seien.“

Der Notschrei für die Prachtsbäume kam dem Dichter von Herzen. Aber ausgestoßen hat er ihn auf Kollers Bitten. Denn als der Aufsatz „Ein bescheidenes Kunstreischen“ entstand, gegen den Frühling 1882, war das Zürich-

Rudolf Koller

Photogravure und Kupferdruck von O. Felsing, Berlin S.W.



Idylle

1866

horn durch Kauf aus dem Besitz der Regierung in den der Gemeinde Riesbach übergegangen. Und die Riesbacher wollten holzen. Nicht selten stürzte Frau Berta ins Atelier: „Du, Rudolf, es sind wieder Arbeiter da und wollen holzen!" Dann lief der Maler auf die Gemeindekanzlei und erwirkte Stundung für seine Lieblinge. Jahrelang focht er diesen Kampf, bis ihm unerwarteter Zuzug den Sieg erstritt. Es war die Stadt selbst, die, seeaufwärts sich ausbreitend, die Kaianlagen nach sich zog und das Zürichhorn mit seinen Bäumen als das fürstliche Prunkstück des rechten Ufers ihnen einverleibte.

Also nicht nur gemalt hat Rudolf Koller die herrlichen Bäume, er hat sie auch vor dem Untergang bewahrt, wenigstens eine stattliche Zahl. Denn alle vermochte er nicht zu retten.

Den 9. September 1862 [1]) zog er in die Hornau ein mit Weib und Kind und Vater, der, im obern Stockwerk untergebracht und eigenen Haushalt führend, annähernd noch ein Vierteljahrhundert mit dem Sohne unterm gleichen Dache hauste. Ein Jahr vorher war die Mutter gestorben, und ein Jahr nach der Übersiedlung (10. X. 1863) raffte der Tod das Büblein weg. Die sonst so tapfere und lebensheitere Frau war der Verzweiflung nahe. „Was können wir Dir (Stückelberg) schreiben, als daß wir jetzt und in Zukunft unsern Verlust nie vergessen werden? Unsre Hoffnungen sind begraben. Wir haben jetzt ein andres, ein freudloses Leben. Ist man in heiterer Gesellschaft, kann man sich auf Momente vergessen, das Arbeiten zerstreut. Aber die Abende, wo man allein ist, sind desto unerträglicher. Besonders meine liebe Frau klagt und jammert. (23. XI. 1863.) ... Mir ist manchmal, als müßt' ich schleunigst bei Nacht und Nebel fort, um bessere Künstlerluft zu atmen. Ich habe oft gräßliche Stunden. Seitdem wir unsern Emil nicht mehr haben, steigert sich diese Stimmung." (9. XII. 1863.)

Nachdem der Gram um das tote Kind sich gemildert, wichen doch Verstimmungen aller Art nicht. Jedes Hemmnis, jede Störung, jedes Mißgeschick empfand Koller seit seiner Jugend schwer und verwand es lange nicht. Kaum ein zweites Mal gelang es ihm, wie in einem Brief an den mit der jungen Frau auf Capri weilenden Stückelberg, dem Widerwärtigen einen Schimmer von Humor abzuringen: „Morgens steht man auf: da ist etwas Unrichtiges mit einer Kuh im Stall. Heute z. B. haben meine beiden Hunde in der Nacht einem Nachbarn sechs Hühner totgebissen; ich mußte natürlich zahlen. Jetzt klopft's: einen Steuerzettel bringt der Knecht. Heut abend ist ein Leichenbegängnis: ich muß die Arbeit um drei Uhr aufstecken und mich in die schwarzen Hosen werfen. Am Sonntag ist Gemeindeversammlung wegen Straßenkorrektion

[1]) Laut Einwohnerkontrolle.

und Gasbeleuchtung, Schulsteuern und Nachtwächterwahl. Das alles hast auf Capri nicht. Wenn Hühner totgebissen werden, ist nicht Dein Hund der Täter, und wird der Nachtwächter frisch gewählt, so wird es Dir sehr wurst sein. Dazu all die langweiligen, abgearbeiteten Gesichter, wenn man sich einmal ins Menschengewühl hinauswagt."

Dauernd peinigte ihn — denn Stückelberg hatte Zürich schon im März 1862 wieder verlassen — das künstlerische Alleinsein. „Wenn man so allein für sich schafft, wie lange Zeit und unaufhörliches Ringen braucht es, um durch eigene Erfahrung merklichen Fortschritt zu erkämpfen, währenddem in einer Umgebung von Kollegen durch freundschaftlichen Austausch man schnell die größten Sprünge fähig ist zu machen." Er schrieb an Zünd: „Nach einer auch noch so kurzen Unterredung mit Dir filtriert sich mein Schädel, es wird mir manches klarer, manches gibt mir viel zu denken, und schließlich habe ich bis anhin noch manche Wochen und Monate nachher in der Erinnerung fortgelebt, sei es, daß ich bei Dir oder Du bei mir warst. Wenn man so vereinzelt lebt wie wir beide, so scheint es mir von großer Wichtigkeit, mit gegenseitigem Austausch einander zu belehren, anzuregen, zu warnen, kurzum, aufrichtige Freundschaft zu üben und zu pflegen." (31. X. 1866.) Und schon im Januar 1865: „Es wäre mir damals [1]) äußerst lieb gewesen, wenn Du auf einen Augenblick hierher gekommen wärest. Ich hatte damals drei Bilder beinah fertig nach der Natur im Freien gemalt, keinen Strich im Atelier. Für das Publikum und einen großen Teil unsrer Kollegen hatten sie keinen Reiz; man zuckte hinterm Rücken die Achsel und sagte: ‚Koller macht Rückschritte.' Ja, ich hatte eigentlich niemand hier, der das Gute daran hätte finden können. Denn leider nur diejenigen, die mit dem gleichen Streben in der Natur suchen, können darüber ein für mich maßgebendes Urteil abgeben. Deshalb hatte ich damals mit Sehnsucht auf Dich gewartet. Du wolltest Dich zurückziehen, nichts sehen, daß kein Einfluß Deine Arbeiten störe, und deshalb kamst Du nicht. Solche Momente hatte ich gerade in der letzten Zeit auch."

Neben dem Mangel eines kunstliebenden Publikums empfand er gewisse ungute Einflüsse schulmeisternder Kunstlehrer. „Daß das Publikum ein Hinterteil einer Kuh nicht schön findet, begreife ich. Aber bei derart Bildern macht der Tiermaler keine Ansprüche, große ästhetische Werke in die Welt zu setzen. Es genügte mir, wenigstens ein einfach wahres Bild zu malen, und will man das anstreben in diesem Fache, so kommt eben vieles Derartiges vor. Streng genommen müßte man die Tiermalerei überhaupt sein lassen. Die deutsche Gelehrsamkeit beeinflußt unser Publikum dermaßen, daß ihm die Naivetät und

---

[1]) Herbst 1864.

Unschuld der Anschauung von Bildern schon ganz verdorben ist.“ (20. II. 1865 an Stückelberg.)

Daß der Tiermaler auf ein enges Gebiet angewiesen ist, daß ihm besonders die Höhen der sublimen Poesie verschlossen sind, das erwog er häufig, ohne sich dadurch irremachen oder entmutigen zu lassen. „Meine Viehbilder“, meldet er Stückelberg, „sind mir sehr prosaisch vorgekommen auf Deine poesie- und geistreichen Bilder vom Faust sowie den Gleyres. Nun, da ich einmal verdammt bin, mich mit dem dummen Vieh auf der Welt herumzuschlagen, so muß ich mein Schicksal mit Geduld ertragen.“

Gelegentlich fehlte es auch nicht an Unverstand und Rücksichtslosigkeit, wo er sie am wenigsten erwartet hätte. „Wir haben hier“, schreibt er im Oktober 1867 an Stückelberg, „die schweizerische Turnusausstellung, die mir wieder einmal bittere Schmerzen verursachte. Außer einigen wenigen Bildern, Böcklin, Zünd, Anker, hat's wenig Erfreuliches. Da ich abwesend war, habe ich das beinah fertige Bild ‚Der Abend‘ zum Ausstellen gegeben. Wie ich mir nun heute die Ausstellung besah, welcher Schreck! hängt mein Bild in aller Höhe derart, daß es unten von der Wand wegsteht und oben anliegt. Eine solche Hintansetzung betrachte ich als eine absichtliche Beleidigung. So geschieht's einem in seiner Vaterstadt; was kann man auswärts hoffen? Das Zündsche Bild hing im Vorplatz im Schatten. Über das Böcklinsche wird das dümmste Zeug geschwatzt. Kurzum, es graust mir vor unsern Kunstzuständen.“

In gefaßten und versöhnten Augenblicken räumte er ein, daß er Ursache habe, mit seinem Lose vollständig zufrieden zu sein, doch immer mit dem Seufzer: „Wenn nur auch einer hier wäre, der selbständig künstlerisch arbeitete!“

Er täuschte sich. Dieser eine hätte wenig geändert und seinem Dasein und Wesen keinen andern Zug verliehen.

Eine mißlaunige Fee hatte ihm bei der Geburt einen dunklen Tropfen ins Geblüt gemischt und dadurch das Behagen an der Arbeit und, obgleich er den irdischen Dingen nicht abgeneigt war, häufig auch am Leben verdorben. Er forderte von seinem wahrlich ungewöhnlichen Talent mehr, als es hergab. Eine schier stetige Unzufriedenheit mit sich selbst, ein fast anhaltender Katzenjammer war sein Teil. Als ihm Stückelberg 1864 ein großes Quantum Londoner Leinwand sandte, da dankte er mit den Worten: „Welche schweren Seufzer werden noch daran sich verdampfen! Ihre Zahl wird nicht zu berechnen sein!“ Dieser Trübsinn wuchs gelegentlich zur völligen Verzweiflung an, namentlich wenn ihm treffliche Leistungen andrer vor Augen kamen. Es war nicht Neid und Ärger, denn er besaß die Fähigkeit, sich an den Werken der Kollegen rechtschaffen zu erfreuen. Es war Zerknirschung und plötzlicher Zusammenbruch, wahrscheinlich zurückgehend auf eine Anlage zur Depression,

auf eine Schwäche. Man denkt gerne, daß ihm ein näherer Anschluß an den starknackigen Gottfried Keller manche Einbuße an Lebensfreude und Seelenhelle erspart hätte.

Es warf ihn nieder, wenn die Anerkennung versagte. Herzzerreißend sind die Briefe, die er seiner Frau 1865 vom Pariser Salon nach Zürich schrieb. Kaum in Paris angelangt, erfuhr er von einem Bekannten seines Reisebegleiters Stückelberg, daß seine zwei Bilder schlecht gehängt waren, das größere mit dem unteren Rahmen fast zehn Fuß über dem Boden. „Die Nacht war für mich entsetzlich. Ich schlief sehr wenig, die schwärzesten Phantasien umgaukelten mich. Ich komme mir vor wie ein zerschlagener Mann, eine Verzweiflung und Bitterkeit übermannt mich. Ich kann mir die Lage denken, wie ein Verbrecher auf seine Verurteilung wartet. So ist es mir. In einigen Stunden werde ich für schuldig erklärt. Ach, meine liebe Berta, ich bitte auf den Knien, entziehe mir Deine Liebe nicht! ... Ich möchte manchmal vor Scham in die Erde sinken, nur nichts mehr sehen, wissen, hören. Habe ich denn dies Elend so verdient? Ja! ich hab's zu schön, ein liebes, gutes Weibchen, einen herrlichen Wohnsitz und Atelier, und das muß gebüßt werden.... Herr Gott, wo habe ich mein Farbengefühl und Augen und Verstand? ... Solche Stunden habe ich in meinem Leben noch wenige durchgemacht. Bitter und niedergeschlagen.... Nicht wahr, Du liebst mich dennoch, wenn ich auch nicht mehr das bin, was ich früher glaubte zu sein?"

Er war, als ihn dieser Jammer schüttelte, nicht etwa ein tastender Anfänger, sondern seit anderthalb Jahrzehnten ein Meister, der eine Galerie zum Teil ausgezeichneter Studien und Bilder aufzuweisen hatte; nicht ein Unbegriffener, Namenloser, vielmehr ein auch außerhalb der Heimat Aufgenommener; nicht ein in Sorgen Schwebender, sondern erträglich Gebetteter; nicht ein von der französischen Malerei sturmweise Überrannter, sondern ein langeher mit ihrem Wesen und Wachsen Vertrauter, da er seit der Rückkehr von München den Pariser Salon durchschnittlich sich jedes zweite Jahr besehen hatte.

Auch wenn sich der Sturm verzog, kehrten doch Frohmut und Behagen nur als flüchtige Gäste ein. Ein dunkler Ernst, ein beinahe schwermütiges Entsagen trat gegen das vierzigste Jahr hervor. Kurz vor dem Aufbruch nach Paris (Mai 1865) klagte er Stückelberg, sein Glücksstern sei seit einer Reihe von Jahren etwas verblichen. Und schon im Januar hatte er Zünd geschrieben: „Da siehst Du, daß es mir auch nicht brillant geht, daß ich wenig Aufmunterung habe und sozusagen niemand, der meine jetzige Malerei gut findet. Diese Erfahrungen, nachdem ich glaubte, durch rastloses, ehrliches Studium eine Stufe höher in der Kunst gestiegen zu sein, haben mich bedeutend verändert und mir wiederum gezeigt, daß das einzige Heil, die einzige Belohnung, die end-

gültig sich als wahr erzeigt, im Menschen, in seinem Gewissen selbst liegt und man darin seinen Frieden suchen muß."

Ein übers Jahr, also 1866, an Adolf Stäbli gerichtetes Trostschreiben [1]) zeigt diese dunkle Linie schon schärfer: „Die Nichtbefriedigung der künstlerischen Laufbahn soll Sie nicht so herunterstimmen. Denn wenn ich bedenke, wie solches eher mit dem Älterwerden zunimmt, so sieht es traurig mit Ihrer Zukunft aus. Nehmen Sie als eine unumstößliche Wahrheit, daß jeder Mensch, besonders aber der Künstler, erfahren soll und muß, daß von allen schönen poetischen Träumen, die man in der Jugend seinem zukünftigen Leben andichtet, nichts übrigbleibt. Jedes Jahr, jeden Tag können Sie aus Ihren Gedanken an Ihren Forderungen auswischen, vertilgen. Es ist ein harter Gedanke, eine derbe, bittere Wahrheit. Darum seien Sie ein Mann und ertragen alles, kleines und großes Ungemach, mit Gleichmut! Verlangen Sie vom Leben nichts als Kampf und Arbeit, keine Belohnung! Vieles muß man an sich erfahren, wacker an sich herumfeilen und so viel ganz verbrennen, was einem anklebt, bis man dies begreift und als einzig Richtiges annimmt. Erreicht man wirklich einmal etwas, so nehme man es als Geschenk an und sei sehr dankbar, wenn auch dies Glück nur einen Tag dauert. Die größte und reinste Befriedigung im Leben ist die Arbeit, und zwar diese selbst, nicht ihre Produkte. Sie vertreibt alle unnützen Gedanken und läßt das schwerste Schicksal erträglich erscheinen."

Den sensiblen Mann dünkte das Geleistete häufig unzureichend, sein Tun verloren, das Lebenswerk verpfuscht. Musterte er das Vergangene, so sah er die Niederlagen, und die Wunden brannten ihn. Die Siege sah er nicht. Unart, kränkendes Verfahren, Zurücksetzung drückte sich ihm tief und dauernd ein, doch ohne ihn zur Gegenübung zu veranlassen. Guttat und freundliches Benehmen hob er in dankbarem Herzen auf. Auch in mutlosen und verstimmten Stunden war er freundlich. Nur er litt darunter und die Frau, die nicht alle Wolken zu verjagen vermochte und oft genug dem Gram des geliebten Mannes hilflos gegenüberstand. Nicht selten, schon seit dem dreißigsten Jahr, schloß er den Jammer über seine künstlerische Unzulänglichkeit mit den Worten: „Das ist mein letztes Bild! ich sterbe bald! ich spüre es!" Dabei war er siebzig Jahre lang, bis ihn das Alter brach, niemals erheblich krank, außer häufig vom Schnupfen heimgesucht.

Die Schatten seiner Seele fielen nicht auf seine Kunst. Sie hat vielmehr etwas Helles, Frisches, Kräftiges. Er mied keine Landschaftsstimmung, doch

---

[1]) Die Stelle hat sich nur in einer Abschrift Stäblis an seine Schwester erhalten. Er bemerkt dazu: „Der große Meister Koller schreibt mir unter anderm folgendes auf einen meiner Katzenjammerbriefe."

die schwermütige wählte er am seltensten. Vielleicht trug er so sehr Verlangen danach, einem Freunde zu klagen, weil Tierdasein und Tierschicksal keine Gefäße waren, worein er Leid und Wünsche legen konnte.

Er war von Haus aus eine so gesunde und rüstige Natur, daß ihn selbst die zerstörte Laune selten vom Schaffen abhielt. So lange er auch die niederschmetternden Pariser Eindrücke von 1865 nicht abschüttelte, so brannte er doch fast unmittelbar, nachdem er sie erlitten, auf die Heimkehr, um die gewonnene Einsicht in die Tat umzusetzen.

Gewöhnlich stand er von früh bis spät vor der Staffelei. Künstlerisches Hervorbringen war ihm dermaßen Bedürfnis, daß er mehrmals äußerte, er begehre nicht in den Himmel zu kommen, wenn er dort nicht malen könne. Als er schon über siebzig zählte, erzwang er es noch, lange Stunden mit der großen, gewichtigen Palette dazustehen und alter Gepflogenheit gemäß eine Leinwand mit der Untermalung in einem Tag zu decken, was ohne gehörige Körperkraft und strengen Ernst nicht möglich gewesen wäre.

Liebhabereien trieb er keine und zersplitterte sich nicht. Der Politik blieb er ferne, weil sie ihm „zu dumm“ war. „Politik und ein Maler“, sagte er, „paßt zusammen wie Karrensalbe und Rosoli.“ Begab er sich nach getanem Tagewerk gelegentlich in Gesellschaft, wo er übrigens sehr viel mehr zuhörte als redete, so handhabte er den Becher bescheiden und strebte rechtzeitig heimwärts, um in der Frühe arbeitstüchtig zu sein.

Gegen die Mitte der dreißig erfaßte den rastlosen Mann eine fast fiebrige Hast. Sie war es, die ihn 1864 und 1865 nach Paris drängte. Sein Wesen nahm etwas Faustisches an. Unzufrieden mit dem bisher erreichten Können und Verfahren, sann er Tag und Nacht darauf, der Kunst alle Geheimnisse zu entreißen. Zwar schlug er keine Scharteken und Folianten nach, um sich Rats zu erholen. „Über Technik zu schreiben, ist wahrscheinlich noch schwerer als über Kunstgeschichte und die Begriffe des Schönen. Was die gewöhnliche Technik, das Handwerk, anbelangt, da hat man zwar der Bücher genug. Ich habe mich aber noch nie entschließen können, nur eines zu lesen. Die höhere Technik, wie komponiert, arrangiert werden muß, wie die und die Formen zu geben sind, die und die Farben erreicht werden können, überhaupt all die tausend Fragen, die bei jedem Bilde zu lösen sind, da hast Du lange zu suchen und wirst nichts finden. Jeder machte und macht noch seine Erfahrungen. Es gibt Schulen, die ihr Procede haben und oft durch ganz leichte Mittel zu einem gewissen Resultate kommen. Es lernt's einer vom andern; aber es steht nirgends geschrieben. Es gäbe genug spekulative Köpfe, die solche Regeln, Rezepte, Erfahrungen zu Papier brächten, wenn es geschrieben verständlich wäre und Nutzen trüge. Darum glaube, es ist

nicht möglich, die Erfahrungen in jeder bildenden Kunst in Büchern zu überliefern."

Im Jahre 1863 oder 1864 begann er zu radieren, was er seit den unter Böcklins Leitung ausgeführten Düsseldorfer Versuchen nicht wieder unternommen hatte. Das erste Blatt — als solches von seiner Hand auf Robert Zünds Exemplar bezeichnet —, ein „Strickendes Mädchen mit Schafen", ist so unmittelbar, delikat, reizvoll und so flott und geistreich hingesetzt, wie kaum wieder der Erstling eines Radierers. Der brillante Zeichner trat hier mit völliger Unbefangenheit an die Aufgabe heran. Aber die Platte ist, wie er auf dem Blatt in Zünds Besitz selbst bemerkt, zu schwach geätzt. Beim zweiten Versuch [1]) bemühte er sich nun, hinter die Probleme der Ätzung zu kommen. Die Schöpfung, eine Erinnerung an den Hasliberg, stellt unter hochkronigen Bäumen weidende Kühe samt einem ruhenden, an einen Baumstamm angelehnten Hirten dar. Es ist ein poetisch empfundenes Blatt, gut komponiert und gut studiert, namentlich der ruhende Hirte. Eine Briefäußerung an Stückelberg verrät Ernst und Mühe, die Koller, gemäß seiner Gepflogenheit in Kunstdingen, auf die Sache verwandte. „Hier schicke ich Dir einen Abdruck (Probeabdruck) meiner Radierung. Du wirst zwar bald sehen, daß noch vieles sehr konfus ist. Aber man muß auch viel Erfahrungen machen, bis man nur einigermaßen dieser Sache sicher sein kann. Ich habe dabei schon alles mögliche in Anwendung gebracht, kalte Nadel, Grabstichel, Roulette, Aufätzen u. s. w. Wenn ich diese Platte weiter poussiert habe, schicke ich Dir dann noch einen Abdruck. Die folgende Platte werde ich dann mit mehr Sorgfalt anfangen; ich hoffe, meine Erfahrungen schon etwas an den Mann zu bringen." (5. IV. 1864.) Die erwähnten ätztechnischen Pröbeleien machten das Blatt unruhig und fleckig, weil Koller verschiedene Effekte, die er bei mehr Erfahrung zeichnerisch herauszubringen versucht hätte, durch Ätzen zu erreichen strebte. An einigen Stellen, wo er, um bedeutendes Dunkel zu erzielen, die Striche zu nahe zusammenrückte, ist die Säure zu lange liegen geblieben und hat die Stege durchgefressen. Dieses Blatt, das umfangreichste und einzig datierte, trägt die Jahreszahl 1865.

Der dritte Versuch vielleicht (die Entstehungsfolge der wenigen übrigen Blätter ist nicht mit Sicherheit festzulegen) zeigt Kühe und Schafe, die in dem von einzelnen Sonnenlichtern durchbrochenen Baumschatten Mittagsruhe halten, eine kräftige und originelle Arbeit, namentlich durch reiche und energische Detaillierung der Tiere und des Baumstammes ausgezeichnet. Sie bedeutet einen Fortschritt seiner Ätztechnik, obgleich er in verschiedenen Einzelheiten seine

---

[1]) Das Exemplar in Stückelbergs Nachlaß trägt die Widmung: „Zweite Radierprobe von R. Koller seinem Freunde Stückelberg."

Absicht nicht erreichte. Die Aufgaben, die er sich hier stellte, lassen sich wohl gleichzeitig durch die Radierung nicht vollkommen bewältigen, nämlich eine ausgeführte Durchbildung der Form und Starkfarbigkeit. Über dem Bestreben, Detailfülle mit möglichst farbiger Haltung zu verbinden, büßte er die ruhige, geschlossene, einheitliche Wirkung und den freien, franken Zug der Radiernadel fühlbar ein. Er dachte beim Radieren zu sehr an Bilder, und darum haben seine Blätter außer dem ersten zu viel von der Reproduktionstechnik, zu wenig vom Eigenartigen der Schwarzweißkunst an sich.

Eine vierte Tierlandschaft ist geradezu eine Variante des stimmungsvollen Abendbildes im Basler Museum: am Fuße einer sanftgeschwungenen, teilweise bebüschten Erdwelle drängt sich geruhig ein Trupp Kühe im Wasser zusammen. Dieses Blatt hat Koller auf Lübkes Wunsch, der das Ölbild in der Hornau sah, für die „Zeitschrift für bildende Kunst“ geschaffen [1]). Knabe und Mädchen, die im Hintergrund an dem dunkeln Hange liegen, sind weder zureichend gezeichnet, noch glücklich geätzt. Doch die Tiere und das Wasser müssen als eine treffliche Leistung bezeichnet werden und bekunden die Fortschritte des Radierers Koller.

Dann sind noch zwei Tierköpfe vorhanden, der einer Ziege und der einer Kuh, beide von verblüffender Wahrheit und untadeliger Mache. Namentlich der Kuhkopf ist so wahr und kräftig, daß man die Platte wohl als ein Meisterstück bezeichnen darf.

Koller betrachtete das Halbdutzend Blätter lediglich als wenig besagende Versuche. Er legte sie unter Verschluß, außer daß er den Freunden Zünd oder Stückelberg den einen oder andern Abzug zukommen ließ, um ihr Urteil herauszufordern, und die „Kühe und Schafe unter Bäumen“ wie „Die Tränke“ einer Zeitschrift überließ [2]).

Schon 1867 erwähnt er seine Radiertätigkeit zum letztenmal und ließ eine angefangene siebente Platte liegen. Er mußte dem Radieren für immer entsagen, seine Augen litten es nicht länger. Aus diesem Grunde sah er sich auch außer stande, den Schäden der Platte, die er 1873 dem „Künstleralbum“ anvertraute, durch Nachätzen und kalte Nadel zu begegnen, was doch leicht möglich gewesen wäre.

Neben den Radierproblemen ging er allerhand maltechnischen Pröbeleien nach. Aufgemuntert und unterrichtet von seinem Schüler Matthieu, präparierte er eine absorbante Gipsleinwand, deren Herstellung und Vorzüge er Zünd einläßlich beschrieb in der Absicht, ihn der neuentdeckten Güter auch teilhaft

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst. Herausgegeben von Dr. Karl v. Lützow. II. Band 1867. S. 107: „Die Tränke.“

[2]) Schweizerisches Künstleralbum. Text von G. Kinkel, Basel 1873.



Kupferdruck von O Felsing, Berlin S W

werden zu lassen. Ebenso wünschte er ihm die Vorteile einer weitertragenden Sache zuzuwenden. Er war, durch wen ist unerfindlich, auf die Temperamalerei geraten im Sommer 1866, zu einer Zeit, wo Böcklin sich noch einer blassen Öltechnik bediente, wofür die Basler Pietà [1]) das sprechendste Zeugnis ablegt. Böcklin ist weit entfernt der erste oder gar der einzige, der damals den Geheimnissen der Tempera nachspürte. Er hat nur die großen Triumphe durch sie gefeiert, weil er unter allen, die ihr nachstudierten, die hervorragendste Individualität, der zäheste Experimentator war und besonders, weil sie seinen Dichtermotiven entgegenkam. Der Zug zur Tempera lag damals in der Luft. Koller wußte ihr 1866 schon nachzurühmen, was ihr zwanzig und mehr Jahre später Böcklin und seine Nachahmer nachrühmten.

„Jetzt will ich Dir", schreibt er Zünd den 22. Juni 1866, „etwas ganz andres sagen, daß es Dich auch ein bißchen aufregen soll. Kennst Du die Temperamalerei? diejenige von den alten Venezianern? Ich habe einen Studienkopf in dieser Weise gemalt und für den ersten Versuch bin ich ordentlich zufrieden. Diese Malerei hat folgende bedeutende Vorteile. Auf Kreidegrund oder Gips malt man mit Leimfarben, das heißt ein eigens dazu präparierter Leim. Trocknet's, so wird die Leinwand wieder von hinten naß gemacht, daß die Farbe vorn wieder saftig und naß wird. Nun kannst Du immer und immer das Bild naß in naß vollenden. Es muß dabei beobachtet werden: sehr hell malen, alles mit viel Weiß vermischen! Nach Beendigung der Malerei, gut getrocknet, soll sie das Aussehen eines bleichen Nebelbildes haben. Hierauf nimmt man englischen Kopal, mit Terpentin vermischt, und streicht das Bild von hinten und vorn an. Welche Überraschung, welche tiefe, saftige, klare Farbe! So sehen die alten Bilder aus. Der Pinselstrich, die ganze Behandlung ist ja viel meisterhafter, als man sich's von sich selbst gewohnt war. — Der erste Kopf war mir etwas zu dunkel, obgleich ich sehr hell zu malen glaubte. Ich übermalte dann in Öl und war erstaunt, wie angenehm der Auftrag der Farbe mir vorkam. Gestern habe ich eine Skizze sehr klein auf einem alten Fetzen Münchner Kreidegrund [2]) probiert. Die Behandlung des Landschaftlichen geht ganz gut; nur müssen die Pinsel sehr fein und lang und elastisch, aber nicht lahm sein. Die Leinwand wurde durch das Tränken mit Kopal sehr dunkel, infolgedessen auch die Skizze. Bei einem zukünftigen dritten Versuch werde ich gebleichte Leinwand präparieren. — Die Sache ist von ganz enormer Wichtigkeit. Ich muß dieses ganze Verfahren studieren und werde es ausbeuten. Was Du darüber erfahren kannst, schreibe mir! Wenn Du Lust hast, dies Verfahren kennen zu lernen, so komme für zwei

---

[1]) Rudolf Schick, „Arnold Böcklin" 1901, S. 292: „Mit Ölfarben und Kopaivenbalsam gemalt."

[2]) Von Schutzmann in München.

oder drei Tage hierher, und wir malen zusammen eine Skizze. Du schickst mir einige Tage vorher die Größe des Blendrahmens oder ihn selbst. Ich spanne Dir Leinwand auf, präpariere sie, lasse Farben reiben, daß, wenn Du kommst, wir zu malen anfangen können. Du wirst entzückt sein. Selbstverständlich muß man mehreres vorher gänzlich opfern. Proben, weiter nichts! Aber augenblicklich wirst Du erstaunt sein, wie angenehm die Technik ist. Es führt einen von selbst zum einfachen und breiten Malen. Der Auftrag der Farbe ist höchst künstlerisch und animierend. Das Zeichnen mit dem Pinsel ist erstaunlich. Lasieren ist nachher die Hauptsache. Aber hell, furchtbar hell! Dann wird das Bild nachher leuchtend, tief und klar. Das Anreiben der Farbe ist langweilig, das zu ofte Naßmachen bei heißem Wetter ist auch nicht sehr angenehm. Dies ist aber im Vergleich zu den Vorteilen, die diese Malerei bietet, gar nicht zu rechnen."

Ein Vierteljahr, nachdem dieser Brief geschrieben worden war, kam Böcklin von Rom wieder nach seiner Vaterstadt Basel, die er nun für fünf Jahre nicht mehr verließ. Während dieser Zeit besuchte er seinen Freund in Zürich mehrfach, wie dieser ihn. Es ist möglich, sogar wahrscheinlich, daß er die Technik der Tempera gerade aus Kollers Hand empfing, der ihn gewiß ebenso eifrig für das neue Evangelium zu gewinnen suchte wie Zünd. In diesen Basler Aufenthalt Böcklins fällt der eigentümliche Umschwung: seine vorher bleiche, zarte Farbe wird leuchtend und stark, die Tempera tritt an die Stelle der Öltechnik. Auf jeden Fall hat er Leimfarben vorher nur zur Untermalung benutzt und dann mit Ölfarben fertig gemacht [1]).

Obgleich Koller später vom Lob der Tempera nichts abstrich, so fuhr er doch allmählich mit ihr ab, nachdem er ein paar Studien und Bilder in ihrer Weise gemalt hatte. Er vertrug es auf die Dauer einfach nicht, daß ein Ton unter dem Firnis anders zum Vorschein kam, als er ihn hingesetzt hatte, trotzdem er ja von Anfang an wußte, daß Tempera diese Umrechnung fordert, sobald man sie firnißt.

Die Tempera muß lassen, wer vorwiegend oder ausschließlich sein Heil in strenger Naturwahrheit sucht. Und das muß wohl der Tiermaler.

„Historien- und Genremaler", sagte Koller, „dürfen sich aufs Idealisieren verstehen. In der Tiermalerei hört das auf. Ein Tier soll gegeben werden, wie es sich im Leben gibt; es posiert nicht und macht keine Komödie. Es soll in ein Tier kein falscher Tritt, keine falsche Bewegung gelegt werden: Idealisierte Kühe oder Pferde oder Hunde gibt es nicht. Will man sie aber malen, nicht wie sie sind, sondern nach Rassenvorschriften, so ist das Sport-

---

[1]) Vergl. R. Schick, „Arnold Böcklin" und Ernst Berger, „Böcklins Technik" 1906.

sache. Mit der Kunst hat so etwas nichts zu tun. Ich halte es auch für ungesund, wenn man, wie Landseer gelegentlich, menschliche Analogien und Verhältnisse ins Tier hineinbringt, wodurch zuweilen etwas für das Publikum angenehm Sentimentales erzielt wird. Nach diesen Forderungen habe ich Art und Weise meines Studiums eingerichtet. Ich habe geübt und gehalten, was ich aus Brascassats eigenem Munde hörte: er hat die Tiere, die er malte, gekauft, gefüttert und studiert. Ich machte es mir zum Gesetz, jedes Tier, das in einem Bild Hauptfigur sein sollte, zu kaufen, sobald ich es ausgesucht hatte, und dann zu studieren. Man kann Tiere nicht malen wie Menschen, zu denen man sagt: ‚Kommen Sie morgen zwischen neun und zehn!‘ Paßt's einem, so malt man sie; wo nicht, so schickt man sie wieder fort. Das Tier dagegen muß man nähren, pflegen, man muß einen Knecht dafür haben. Man muß auch dazu eingerichtet sein, sie recht zu studieren, ihre Bewegungen und Erscheinung. Man kann sie nicht im Atelier drinn malen, man muß sie im Freien so stellen, daß sie sich trennen von der Luft oder vom Grünen oder sonst vom Terrain. Das muß eben alles mitstudiert werden. Auch an Mauern habe ich die Tiere gestellt. Einmal mußte ich ein paar Wochen lang abpassen, bis mir eine Kuh recht lag. Endlich geschah's, und ich fing gleich zu malen an. Da kam eben Besuch. Ich rief aber: ‚Gehen Sie, gehen Sie! jetzt kann ich Sie nicht brauchen.‘ Wenn z. B. eine Kuh oder ein Stier drüben im Zürichhorn lag und es kam ein Segelschiff den See herab, so stand das Tier auf und legte sich den ganzen Tag nicht mehr.“

Mit den Jahren steigerte sich seine künstlerische Wahrheitsliebe. Auf dem 1856 entstandenen Bilde „Die verirrte Kuh“ ist das Kalb von andrer Rasse als die Mutter. „Das hätte ich später nicht mehr getan,“ erklärte er.

Sein Wahrheitsbedürfnis ging mit dem stellenweise gestiegenen Wirklichkeitsdurst der zeitgenössischen Kunst. Wie der gleichaltrige Zünd an den meistens so genau studierten Werken eines Calame manches nicht wahr genug fand, so Koller an denjenigen, die nach Potter, Cuyp und Berghem Tiere malten. Auch Horace Vernet, Verboeckhoven, de Dreux, Brascassat, Rosa Bonheur und Charles Emile Jacque ließen hinsichtlich der Wahrheit in seinen Augen zu wünschen übrig, von den Münchnern, denen er schon mit zweiundzwanzig Jahren überlegen war, gar nicht zu reden.

Potter blieb ihm, seit er seine Schöpfungen im Louvre erblickt, bewundertes Vorbild. Von ihm wohl hat er den famosen Auftrag des Lichts, das sich der Zeichnung anpaßt und zugleich modelliert, von ihm nahm er bestimmt an, er habe wie Brascassat und er selbst die Tiere im Freien studiert und gemalt. Als Stückelberg 1864 eine Reise nach Holland antrat, bat er ihn: „Betrachte für mich die Bilder von Potter im Haag, besonders den berühmten Stier,

und berichte mir darüber, damit ich auch ein bißchen an Deiner Reise lerne, nicht nur Du allein. Und wenn Du eine Photographie dieses Stiers erhalten kannst, so bitte ich Dich, mir dieselbe auf meine Rechnung anzuschaffen.“

Seit Potter hat keiner das Konstruktive des Tierleibs bei Rind, Pferd, Ziege und Schaf bis in alle Einzelheiten, keiner den Zusammenhang der Figur, die lebendige, im Gleichgewicht spielende Einheit der Teile und ihr Zusammengehen so scharf gesehen, so klar durchgedacht, so genau gefühlt und studiert, so schlagend wiedergegeben wie Koller. Besonderheiten und Merkmale der Gattung, der Rasse, des Individuums hält er mit eminenter Treue fest. Mit gleicher Liebe malt er den stämmigen Alpstier, die feingliedrige, schlanke Bergkuh und ihre schlampampige Schwester drunten, die drallen Ochsen, die verwilderten Bergfohlen, das stürmende Campagnapferd, den schweren, starkhufigen Ackergaul, die abgetriebene Zigeunermähre, die runden Schweine, die gemütlichen Schafe, die bockigen Kälber, die Ziegen, die Aventuriers der Berge, alle möglichen Hunde und selbst den Esel sowie Gänse, Hühner und Enten. Nur mit der Katze mochte er sich niemals einlassen.

Nicht minder als die Erscheinung des Tieres beherrscht er seine Zustände und Bewegungen, selbst die augenblicklichste, flüchtigste, so das plötzliche Verdutztsein des Rindviehs, wenn etwas Unerwartetes in sein Gesichtsfeld tritt, den in Worten nicht faßbaren Ausdruck in Gesicht und Haltung, wenn ihm aufdämmert, irgend etwas anzustellen u. s. w. Er malt seine Angst, seinen Jammer, seine Mühsal, sein Behagen und seine Ausgelassenheit. Auch das schlingelhaft Drollige, das Rind und Kalb gelegentlich an den Tag legen, und das täppisch Unternehmende der Stierlein weiß er vorzüglich zur Darstellung zu bringen, wobei er ganz besonders erlauscht, wie viel sie mit Schwanz und Ohren ausdrücken.

An Fülle der Motive werden ihm wenige Tiermaler gleichkommen. „Schon in Deinen Jünglingsjahren“, schreibt Zünd, „warst Du überfüllt mit allen immer nur möglichen Situationen, in die Menschen und Tiere kommen können. Auch alle Naturerscheinungen vom Lieblichen und Heitern zum Ernsten und Düstern, Ruhe und Sturm vom Sonnenauf- bis -niedergang waren damals schon aus Deinem Pinsel geflossen.“ Und er fügt ein gewichtiges Lob hinzu: „Keinen noch so schwierigen Stellungen der Tiere bist Du ausgewichen, wenn es galt, ein Drama zu verwirklichen, das Dich beschäftigte.“

Bloße Arrangements verwarf er durchaus. Er suchte stets einen richtigen Gedanken, ein tüchtiges Motiv. Seine Bilder wollen etwas erzählen. Er bringt Vorgänge und Geschehnisse. Er ist ein Epiker der Tiere, wie es wenige gegeben hat.

Er scheute keine Mühe, den Gedanken schlagend und dem ersten Blick

faßlich und vollkommen deutlich zu machen. Er strebte immer nach geschlossener Komposition und vermied, etwas irgendwie Wichtiges auf die Seite hinaus zu verlegen. Farbenverteilung, Wohlabgewogenheit von Licht und Schatten, der Rhythmus der Linien und Maße waren ihm von höchstem Belang, so daß er sich nicht besann, ein Bild wieder umzuwerfen, wenn ihm eine dieser Forderungen nicht erfüllt schien. Noch das letzte Gemälde, das er fertig brachte, hat er, nachdem es ausgestellt war, umgeschaffen, weil er meinte, die Hauptsache besser zusammenschweißen zu müssen.

Hätte er niemals eine Klaue, niemals ein Horn gemalt, er dürfte immer noch den Ruhm eines vorzüglichen Landschafters beanspruchen, der die mannigfalten Schauplätze, worauf Leiden und Freuden seiner Tiere blühen, wahr und poetisch dargestellt hat und mit dem gleichen ungewöhnlichen Sinn für das Konstruktive, der den Tiermaler auszeichnet; während z. B. viele andre lediglich die farbige Erscheinung wiedergeben, sieht und fühlt er sozusagen das Gerüst, den Knochenbau eines Baumes, eines Felsens, eines Gletschers.

Er malt die magere, rauhe, von Trümmerwällen und Schneewüsteneien überragte Hochweide, die in Felskessel abtosenden Wildbäche, die Wettertannen, Föhren, Linden, Obstbäume, Ahorne, Erlen und Weiden, die Alphütte, den behäbigen Bauernhof, den entlegenen Weiler wie das vom traulichen Kirchturm überwachte Dorf, die Sommerstaffeln wie die fette Ackerbreite und die von Wasserläufen durchschnittene Wiese, den gemütlichen Dorfweiher wie das verträumte Bergwasserbecken und das Meer, und vor allem den lieben, den einzigen Zürichsee mit seinen gesegneten Buchten und Landzungen. Er malt ihn, wenn die Silberschauer der Frühe über ihm zittern, wenn der glastig blendende Mittag auf ihm brennt, wenn das müde Spätrot die verglimmenden Säume über seine Fluten hinter sich herzieht.

Und wie weiß er Tier und Landschaft zusammenklingen zu lassen, nicht nur koloristisch, sondern auch in dem Sinne, daß das Lebewesen auf den Grund und Boden, auf den er es hinbringt, auch wirklich gehört, auf ihm heimatberechtigt ist! Die wohlige, geruhige Lust, das ingründige Behagen der Herden auf den Alpen, sei es, daß sie in würziger Luft die strotzenden Kräuter und Gräser weiden, sei es, daß sie unter Wettertannenschleppen wiederkäuend ruhn oder in freudigem Zug aufwärts ziehen, das hat niemals ein Maler so faßlich und anmutend uns nahe gebracht wie Koller. Aus solchen Bildern weht es wie heimwehweckender Gruß aus den Bergen. Und das erquickliche Daseinsgefühl der Tiere auf den strotzenden Matten, und wenn sie abkühlungshalber oder um zu saufen in den See hineinwaten oder sich in die untiefen Bäche stellen, hat er unnachahmlich ausgedrückt.

Die Herren, Hüter und Lenker der Tiere, die Sennen und Hirtenbuben,

die pflügenden und Holz und Heu führenden Bauern, die Knechte und Fuhrleute, die Weidwacht haltenden Knaben und Mädchen und andre mehr hat Koller nicht nur zur Not hingesetzt, sondern auf Grund sorgfältiger Studien und tüchtigen Könnens. Er ist auch in diesem Kapitel so sehr daheim, daß er nie ein Motiv verhudelte oder gar liegen ließ, weil er mit dem Figürlichen nicht zurecht gekommen wäre. Gottfried Keller ermangelte nicht, die Vorzüge seiner Figuren zu loben, als er die „Pflügenden Ochsen“ besprach. „Auch die menschliche Staffage, zu welchem Begriffe der Mensch im echten Tierbild degradiert wird, ist vortrefflich aufgefaßt. Der alte Bauer, der den Pflug führt, sieht und hört nichts als seine Arbeit, seinen Grund und Boden, und ihm würde es nichts machen, bis in die Nacht zu pflügen, wenn nur der Acker so weit reichte. Der Knecht dagegen schlendert ungeduldig, gelangweilt neben den Ochsen und sehnt sich unverkennbar mit diesen nach Hause“ [1]).

Eines unterscheidet, wenigstens in spätern Jahren etwas merklich, wenn es auch nie die Gesamtwirkung beeinträchtigt, die menschliche Staffage Kollers von seinen Tieren und Landschaften, und zwar gilt dies von den Studien wie von den Bildern: sie zeigt weniger flotte und weniger entschiedene Faktur. Obgleich er langehin sich anheischig machen durfte, einen Akt taktfest zu absolvieren und die Punkte eines Gesichtes zu treffen, so fühlte er doch, daß seine Übung im Figürlichen seit seinem zwanzigsten Jahre mit der landschaftlichen und mit der im Tierfach nicht immer Schritt gehalten hatte. Er schrieb 1865 an Stückelberg: „Auch wäre es mir sehr erwünscht, in Deiner Nähe wieder einmal zu malen, und besonders wäre es mir äußerst lehrreich, wieder einmal einen Kopf unter Deiner Leitung zu modellieren.“ Diese Bescheidenheit ist rührend angesichts der in jenen Zeiten entstandenen „Kinder vom Hasliberg“ im Künstlergütchen (Zürich), die einem Franz Hals wohl anstehen würden, und dem meisterlich gemalten und groß aufgefaßten „Hirtenknaben“ ebendort.

Fühlbar unterscheiden sich seine Studien von seinen Bildern. Die Studien und Skizzen sind meist mit genialer Bravour heruntergestrichen. Von oben bis unten ist jeder Strich zu verfolgen, und jeder Strich gibt zugleich die Form. Sein Verismus wirkt hier nie mühselig oder peinlich, weil auch bei schwierigen und subtilen Sachen alles auf den ersten Hieb sitzt. Er pflegte z. B. darauf hinzuweisen, daß bei Studien von Kuh- und Ochsenhörnern, wo die Nüancen grau, gelb und weiß sehr nah beisammen liegen, kein einziger Ton und Fleck aufs Geratewohl gegeben war, sondern jeder streng nach Natur.

Würden die erlesensten seiner Studien im Louvre oder sonst in einer großen Sammlung hangen, so müßten sich Kenner bewundernd fragen, ob ihnen auf

---

[1]) Bächtold a. a. O. S. 211 ff.

dem Feld der Tiermalerei überhaupt etwas an die Seite zu setzen sei, da sich der wunderbaren Wiedergabe des rein Malerischen die Naturtreue und die völlig bildmäßige Geschlossenheit paart.

Trotzdem Koller nichts weniger als langsam arbeitete, so geht doch seinen Bildern häufig die übermütige Frische und Unmittelbarkeit der Studien ab, weil er das Nebensächliche zu sorgfältig durchbildet. Gleyres Bericht über die schweizerische Kunst an der Pariser Weltausstellung 1867, wo Koller mit fünf Gemälden vertreten war, hat es ihm vorgerückt: »Mr. Koller ne sacrifie pas assez les parties secondaires de ses compositions.«

Koller wußte es wohl. Schon 1865 hatte er seiner Frau aus Paris geschrieben: „Ich bin zu gewissenhaft in den Details und Nebensachen, kann oft nicht den ersten Eindruck der Natur festhalten und verliere mich ins Unbedeutende.“

Er vermochte den Fehler, den er einsah, nicht abzustreifen, wenigstens nicht, so lange er sich im Vollbesitz seines Augenlichtes befand und auch nicht, nachdem es den ersten Schaden genommen. Die Skizze zur „Gotthardpost“ (1873) ist so viel frischer und malerischer als das Gemälde, auch von so energischem Wurf und trotz aller Breite so weit gediehen, daß mancher moderne Maler kaum etwas weiteres daran gemacht, sondern das Vorhandene als Bild gegeben hätte. Das wäre nicht nach Kollers Geschmack gewesen. Er forderte sorgfältige Durchbildung eines Gemäldes. Dieses war ihm Zweck, die Zeichnungen, Studien, Skizzen nur Mittel. So vorzüglich und viel er zeichnete, er sah es nie auf schöne Zeichnungen ab, sondern auf brauchbare. In gleicher Weise hielt er's mit den Studien. „Das Bildermachen“, pflegte er zu sagen, „ist die Aufgabe des Malers, nicht das Skizzieren.“ Er schalt über die jungen Maler, die mit bloßen Studien und Skizzen sich hervorzutun und eine Kunstrevolution herbeizuführen gedachten.

Die allzu sorgliche Ausführung der Bildpartien zweiten Ranges entsprach Kollers leidenschaftlicher Wirklichkeitsliebe. Am Tier und zuweilen an der Landschaft zog ihn alles so sehr an, daß er sich auch das Kleine und Kleinste nicht schenkte. Er besaß einen seltenen plastischen Sinn, nicht nur einen umrißplastischen, sondern auch einen detailplastischen. Malte er einen Kuhfuß in gewisser Größe, so gab er genau Lage, Abgrenzung und Beschaffenheit der einzelnen Haarpartien wieder. Die Zürcher öffentliche Kunstsammlung besitzt aus seinem Nachlaß einen lebensgroßen Stierkopf in Vorderansicht, der draußen in der Hornau an der Außenseite der inneren Ateliertüre hing und den Besucher begrüßte wie ein Werkstattschild oder eine Visitenkarte größten Formats. Wie genau, zugleich aber wie leicht und verhältnismäßig breit sind hier die halbgekrausten Haare auf der Stirn und zwischen den Hörnern gemalt! Es muß einer schon gehörig malen können, ehe er das kopiert.

Vielleicht war bei diesem genauen Sehen und Wiedergeben Kollers starke Kurzsichtigkeit mit im Spiel. Der Kurzsichtige verliert mit dem vor dem Bild erforderlichen Abstand zugleich die Übersicht über dasselbe; und seine beständige Furcht, nicht genug, das heißt nicht so viel wie der Normalsichtige zu sehen, steigert sich fortwährend zur Besorgnis, nicht genug zu geben. So gewöhnt er sich, minuziös zu sehen und minuziös zu malen. Koller hat gelegentlich einzelnes und 1866, wie er Zünd meldet, sogar ein ganzes Bild mit der Lupe gemalt.

Was man gegen seinen Feinsinn und Kleinsinn einwenden mag, ihm gebührt das Verdienst, das Tier, das man sich oft nur so annähernd zu sehen und wiederzugeben gewöhnt hatte, unerbittlich bis ins Einzelne betrachtet und reproduziert und dadurch zur Natur völlig freie Bahn gebrochen zu haben.

Diese andächtige Liebe zum Kleinen ist eine Tugend, die gewöhnlich einen notwendigen Fehler im Gefolge hat, nämlich das Unvermögen zu vereinfachen. Wer aber nicht vereinfachen kann, der schädigt leicht Einheit und gewöhnlich auch Frische der Farbe und damit die Bildwirkung.

Obgleich es sich kaum verringerte, wurde doch das Detail in Kollers Bildern seit 1865 weniger fühlbar und zwar infolge eines Koloritwechsels, der sich damals bei ihm einstellte. Schrittweise hatte sich sein Farbenbedürfnis verfeinert, so daß er auf die starken Töne, namentlich auf das vielangefochtene heftige Grün, Verzicht leistete. Diese von innen heraus sich vollziehende Wandlung wurde beschleunigt durch die französische Hellmalerei. Die Franzosen hatten Velasquez um 1860 neu entdeckt, und fast plötzlich lichteten sich die tausend Paletten an der Seine. Der Sieg des kühlen Graus über das warme Braun und Rot war 1865 völlig entschieden. Die damals in Paris ausgestellten Hellmalereien übermannten Koller und erschütterten ihn, trotzdem ihm Corot, der eigentlich diesen Reigen mit behutsamen Schritten eröffnet hatte, schon lange vertraut war.

Mit den Hellmalereien verglichen, erschienen Koller 1865, wenige ganz neue ausgenommen, die Bilder im Luxembourg dunkler und weit weniger auf die bloße Erscheinung gemalt, die im Louvre, trotz der Klarheit und Farbigkeit, meist als schwarze Fetzen. Er zog für sich sofort die Nutzanwendung: „Heller, heller und wieder heller malen, das ist das Losungswort!“ So schrieb er der Frau im Mai 1865 aus Paris. Entschiedener als vorher begann er lebhaften Kontrasten auszuweichen, breitern Lichtgang und zartere Töne zu wählen, meist auch die Formate zu beschränken. Er bevorzugt Mattgrau, fahles Braun oder Gelb, Graugrün. Er nimmt womöglich den Horizont hoch oder verschleiert den Himmel, um dem entschiedenen Blau auszuweichen. Die Werke aus jener Zeit gehören zu seinen reizvollsten und vom Hauch intimer Poesie am tiefsten berührten.

Seine beiden ersten Schöpfungen dieser Art, 1866 entstanden, kamen nach



Photogravure und Kupferdruck von O Felsing Berlin S.W.

Studie

1863

Basel, „Lesendes Mädchen mit Rind“ durch Verlosung in den Kunstverein, „Kühe im Wasser“ ins Museum.

Zum Leidwesen Kollers gewannen die Zürcher seiner neuen Richtung wenig ab.

Indessen war einer unter den Stadtgenossen, der die Wendung in Kollers Farbenwesen würdigte und, seine Klagen beherzigend, den Mitbürgern auf den rechten Weg zu helfen trachtete. Es war Gottfried Keller. Nur wartete er, seiner Art gemäß, etwas lange auf Stimmung und äußern Anlaß, so daß, als er Eingangs 1869 zur Feder griff, der Maler bereits aus der silbergrauen Lichtwelt wieder herausgetreten war. Den Anlaß bot die deutsche Übertragung der schon erwähnten Äußerung Gleyres über Kollers in Paris 1867 ausgestellte Bilder [1]).

Gottfried Keller ist es neben dem Lob der „Pflügenden Ochsen“, die Richard Wagners Freund Otto Wesendonck erwarb und der Dresdner Galerie schenkte, um einen Blick zu tun auf Kollers Entwicklung vom zwanzigsten bis zum vierzigsten Jahr. „Es leistet diese Arbeit neuerdings den Beweis, daß unser Maler, längst im vollen und freien Besitze reifen Könnens, an einer weiteren Entwicklung zu schaffen und seine Kunst und Art fortwährend neu zu prüfen nicht müde wird, ihre Grenzen mit männlicher Selbstbestimmung feststellend, dieselben bald scheinbar verengend, bald sie plötzlich erweiternd. Während aber ein solches Schauspiel auch für die Kunstbetrachtung interessant und instruktiv sein sollte, geschieht es im Gegenteil oft, daß das Urteil dem rastlos sich übenden Künstler nicht zu folgen vermag und der frühere Freund und Gönner bei überraschenden Wendungen verdrießlich den Kopf schüttelt und den Pachtschilling seines Lobes zu entrichten zögert. . . .

Nachdem Koller den akademisch gewordenen niederländischen Typus des Tierbildes über Bord geworfen und sich schon früh auf eigene Füße gestellt hatte, indem er in seine Rahmen, in voller Wechselwirkung zu seinen stets mit leuchtender Bravour gemalten Tieren, große Gebirgs- und Vegetationsmassen aufnahm, so daß der beliebte niedere Horizont der alten Weidebilder oft ganz verloren ging, indem er ferner Licht und Farbe fast ungebrochen in solcher Kraftwelt wirken ließ, dabei unablässig die Szenen wechselnd — zog er sich plötzlich in die kleine Wüstenei bei seinem Besitztum am Zürichsee zurück und machte dort unter Schilf, Weiden, Sand und Gestrüpp die einläßlichsten Studien über ein künstlich bescheidenes, durchaus gedämpftes Kolorit. Er

[1]) „In der französischen Ausgabe des ‚Bundesblattes‘ sagt nämlich Herr Gleyre über die auf genannter Ausstellung gewesenen Kollerschen Bilder: Mr. Koller ne sacrifie pas assez les parties secondaires de ses compositions. Die Stelle übersetzte nun die deutsche Ausgabe des Bundesblattes mit ‚Koller opfert nicht zu sehr die sekundären Partien seiner Kompositionen‘, was so ziemlich das Gegenteil ausdrückt.“ (Bächtold a. a. O. S. 212.)

nahm falbe, fast farblose Tiere, zeichnete und modellierte sie feiner und geistreicher als je, ließ sie aber auf mattem Boden grasen, graugrüne Weiden im Hintergrund, unter einem merkwürdig verschleierten Himmel. Alles dies war so gründlich studiert und die Gedämpftheit und Bescheidenheit so raffiniert durchgeführt, daß die Leute ernstlich an ein bedenkliches Gehenlassen, an Respektwidrigkeit, ja an ein merkliches Sinken zu glauben anfingen, obgleich die so entstandenen Bilder, auch räumlich ins Kleine gezogen, gerade in ihrer Art zu den eigentümlichsten Arbeiten dieses Genres gehören. Diejenigen, welche früher über die rosenroten, in der Sonne durchsichtigen Nasenlöcher der prächtigen Kühe, über das saftige Grün der Alpen und Bäume, die bunten Blumen im Grase, die azurblauen Bergwände entzückt waren, wußten sich jetzt nicht zu helfen.

Ehe aber die Verwunderung über solch wahrhaft aszetisches Tun zu sich gekommen, gingen ein paar große Abendbilder aus des Künstlers Werkstatt hervor, die wieder etwas ganz andres und doch nicht das frühere waren. Die einfachsten Linien von der Welt, ein Stück buchtartiges Seeufer mit dunklen Baumschatten, nichts Buntes als die leuchtende Abendröte und deren Widerschein im Wasser, aber auch dieser Glanz so bedacht und ruhig vorbereitet und hervorgebracht, daß von Buntheit doch wieder keine Rede war; dabei wieder ein neues Problem, der volle Reflex der am Wasser und in demselben friedlich zusammengedrängten Tiere, alles in die harmonische Abendruhe hinein — und so zusammengearbeitet, freilich auch mit ganz verändertem Verfahren bei Unter- und Übermalung.

Das gegenwärtige Bild nun ist wieder eine Überraschung; es erinnert an keine Übergänge und Studien, an keinen Manierwechsel, sondern ist ein gesunder Ruhepunkt auf frischer freier Höhe der Arbeit."

Gottfried Keller streift im Vorübergehen einen Wandel der Kollerschen Maltechnik. Wirklich hatte sich ein solcher vollzogen, für einen Kenner wie Keller nicht minder überraschend als die veränderte Auffassung und Farbengebung. Gelegentliche Versuche abgerechnet hatte Koller annähernd zwei Jahrzehnte hindurch beim nämlichen Malverfahren ausgehalten. Er hatte die von seinem Lehrer Ulrich ererbte Primamalerei bei Sohn in Düsseldorf zum breitflächigen kräftigen Vortrag ausgebildet und, nachdem er eine gewisse durch Rembrandt hervorgerufene Neigung zum starken Lasieren abgeschüttelt, an seiner Weise nichts Wesentliches geändert, besonders, da er sie durch Potters Louvrebilder sanktioniert fand. Aber jene herben Pariser Maitage des Jahres 1865, die ihn bis ins Fundament erschütterten, zwangen ihm auch die Überzeugung auf: „Der ganze Prozeß des Malens soll und muß ein andrer werden; umsonst habe ich mich abgemüdet, studiert und wieder verbessert." Im Verlauf seiner Kümmernisse stieß er auf die Vorschriften des J. D. Regnier [1]), der aus dem

[1]) J. D. Regnier, »De la lumière et de la couleur chez les grands maîtres anciens«. Paris 1865.

Studium der Altmeister das richtige Malverfahren geschöpft zu haben glaubte und namentlich einer rationellen Untermalung große Wichtigkeit beimaß. Bis dahin hatte Koller seine Bilder häufig untermalt, doch nicht aus maltechnischen Gründen, vielmehr um möglichst rasch und deutlich eine Übersicht über Komposition, Verhältnis der Maße und Flecken u. s. w. zu gewinnen. Eine solche Untermalung, gewöhnlich in einem Tag zu stande gekommen, versah also die Stelle einer flüchtigen Skizze. Jetzt befolgte er die Lehren Regniers: er untermalte wesentlich mit Lichtocker, rotem Zinnober, Ultramarin und natürlich mit Weiß. Das gab einen nicht unfeinen Ton, sah aber ein bißchen staubig aus. Dann ging's mit Krapplack und Asphalt drüber, womit sich Koller einige Arbeiten geschädigt hat.

Er band sich übrigens nicht lange an die Gebote Regniers, sondern brauchte für Untermalung wie früher schon noch andre als die von jenem gestatteten vier Farben und kam nach und nach wieder auf das Primamalen zurück. Im Grunde entsprach es doch seiner auf Wirklichkeitswiedergabe gerichteten Art, einen Ton gleich möglichst entschieden einzusetzen.

Eine Reihe von Bildern und ausgeführten Studien aus den sechziger Jahren zeigen einen eigentümlich feinen, matten, hellgrauen oder leicht dunkelgrauen Ton. Sie gehören nicht unter Kollers Hellmalereien; einzelne von ihnen entstanden schon 1860 und 1861. Niemand würde erraten, daß diese Schöpfungen im vollen Sonnenlicht gemalt wurden, was doch tatsächlich geschah. Solche Versuche hatte Koller schon 1846 in Scharnhausen begonnen und betrieb sie zwischen 1861—70 leidenschaftlich. „Ich arbeite“, schreibt er im Frühjahr 1864 an Stückelberg, „noch immer konsequent nur in der Sonne, habe aber wenig Erfolg, sowohl der Anerkennung als der positiven Resultate. Es ist ein Berg voll von Schwierigkeiten, der nicht zu ersteigen ist.“ Und ein Vierteljahr später, als Stückelberg zu einer Fahrt in die Niederlande sich anschickte: „Wenn mir einer auch jetzt Geld im Überfluß für eine Reise nach Holland spenden würde, könnte ich nicht von meiner Arbeit fort. Die Sonnenblicke dieses Jahres sind gezählt, und ich brauche alle, alle, um diesen Winter durchkommen zu können.“ Als er Ende September nach dem Hasliberg aufbrach, hatte er „drei Bilder beinah fertig nach der Natur im Freien gemalt, keinen Strich im Atelier“. Bei dieser Arbeit bediente er sich fast niemals eines Schirmes, so daß ihm das blendende Licht auf Palette und Leinwand fiel. Zünd, der mit achtzig Jahren noch die Falkenaugen des Jünglings besitzt, fürchtete sofort zu erblinden, als er auf Kollers Rat das Experiment einmal versuchte.

Mit den fraglichen Bildern und Studien hat es eine eigene Bewandtnis: stellt man sie in die Sonne, so gewinnen sie eine merkwürdige, ungeahnte Leuchtkraft, wie wenn sie all die Lichtfülle ausströmten, worin sie geschaffen

wurden. Ab und zu gönnte sich Koller das Vergnügen, einen Atelierbesucher auf solche Weise zu überraschen und sich an seinem Erstaunen zu weiden.

Bei Fassadenfresken, auf denen das erscheinende, verdunkelte, entvölkte, wandernde, scheidende Tagesgestirn seine unendlichen Spiele treibt, möchte diese besondere Malweise einen eigenen Reiz und Zauber haben. Allein Staffeleibilder, als Schmuck der Zimmerwände gedacht, sind nicht dazu da, in die Sonne gerückt oder gehängt zu werden, nicht davon zu reden, daß sie von dieser auf die Dauer gebleicht oder sonst geschädigt würden. Es steht außer Frage, so einzig und in ihrer Art hervorragend diese Bilder Kollers sind, er hat eine Mißrechnung gemacht, sein ungestümer Wahrheitssinn hat ihn irregeführt. Er hätte die Lichtphänomene umsetzen und übersetzen, er hätte sie sofort auf der Leinwand zum Ausdruck bringen und diese Arbeit nicht erst der Sonne überlassen sollen. Obgleich unter den dezidierten Sonnenmalern einer der frühsten, begabtesten, unbeugsamsten, muß er doch seitab am Wege stehen, weil in diesen Problemen seine Reflexion nicht auf der Höhe seines Könnens stand.

Möglicherweise trägt seine Kurzsichtigkeit einen Teil der Schuld, wenn nicht die ganze. Er glaubte und behauptete, es störe ihn, aus dem Schatten des Schirmes heraus auf das bestrahlte Objekt zu blicken, weil er nicht deutlich genug sehe. Es blieb ihm also nichts andres übrig, als die Sonne sich auf die Leinwand scheinen zu lassen. Was aber in der Sonne gemalt wird, das leuchtet in der Sonne, sieht aber im Schatten fahl und grau aus.

Zuweilen allerdings, so auf der Studie „Falbe Kuh" im Zürcher Künstlergütchen, bringt er das direkte Sonnenlicht so strahlend heraus, wie es nur je einer herausbrachte. Und mitunter malte er — schon vor bald einem halben Jahrhundert — Sonnenflecken, deren Glanz und Leuchtkraft das erreichen, was die Modernen derartiges erzielen, wie die 1860 entstandene „Mittagsruhe" im Künstlergütchen beweist.

Sein blühendes, ungebrochenes Kolorit hatte mehr als das eines andern der deutschen Malerei zwischen 1850 und 1860 aus der braunen Sauce herausgeholfen. Zustimmend folgten ihm die Münchner. Auch in Paris fand er Anerkennung, wenn auch nicht unter den maßgebenden Künstlern. Er hat dort offenbar im Lauf der Jahre eine ganze Anzahl von Bildern verkauft. Er schreibt 1865 der Frau, er müsse den Preis eines beim Kunsthändler Goupil ausgestellten Gemäldes auf achttausend Franken heruntersetzen.

Damals war er diesseits des Rheins noch ein Neuerer. Doch jenseits bereits ein Überholter. Zutreffend berichtete er der Frau, nur farbig gute Bilder hätten im Salon 1865 die Medaille erhalten, ganz eins, ob sie nach Zeichnung und Komposition „schlecht und verrückt" waren.

Die ausschließliche Sehnsucht der französischen Malerei drängte nach der Farbe. Allmählich entfaltete der Pleinairismus seine strahlenden Banner und schob zur Seite, wer nicht Heeresfolge leistete.

Im Jahr 1889 schrieb Stückelberg an Koller: „Du warst mir stets ein Pleinairist Nummer eins, bevor dieser Begriff entdeckt war“ [1]).

Diesem Freundeswort widerstreiten die Tatsachen. Koller hat wahr und meist mit ungebrochnen, kräftigen, blühenden Farben gemalt; er war allen Beleuchtungen gewachsen und hat namentlich auch den Nebel vorzüglich wiedergegeben. Aber das Zittern und Wittern der Atmosphäre um Landschaft und Figur hat er nicht gemalt, er hat die Erscheinung nicht wiedergegeben in flockigen, vibrierenden Flecken, er hat die Schatten nicht farbig gegeben, wie er denn auch 1865 der Frau gestand, er sei „in der Farbe der Schatten immer noch viel zu schwarz“.

Wäre er bei seinen eminenten Gaben für alles Technische, bei seinem allzeit vigilanten Spürsinn für das Malerische am Ende doch ein trefflicher Pleinairist geworden, wenn er in den silberflüssigen Zauberlüften Nordfrankreichs gelebt hätte, aus denen selbst die Schatten noch farbig aufschimmern? Hätte ihm dann das Schicksal vergönnt, eine gewisse, zuweilen fühlbare Schwere des Kolorits zu überwinden? Hätte der Pleinairismus sich auf die Dauer vertragen mit seiner auf Fülle der Erfindung und Werke gerichteten Eigenart? Hätte er nicht wie die andern Alemannen, Böcklin, Thoma, Hodler, Albert Welti, dem Bedürfnis nach Gehalt und Gestalt nachgeben und deshalb schließlich vom Pleinairismus sich mehr oder weniger wieder abwenden müssen?

Zwecklose Fragen über dem Staube des Abgeschiedenen! Aber solche und ähnliche Erwägungen haben den Lebenden häufig genug beschäftigt und aufgewühlt, und nicht immer beantwortete er sie so gefaßt und gesammelt, wie im nachstehenden Brief an Zünd, der unter seinen erhaltenen wohl der aufschlußreichste und vielleicht der anziehendste ist.

Hornau-Riesbach, 22. Oktober 1867.

Mein bester Freund!

Dein liebes und interessantes Schreiben vom 15. Oktober [2]) Dir bestens verdankend, möchte ich Dir dieses beantworten und schriftlich mit Dir schwatzen, indem ich eine freie Stunde habe und nicht zum Haus hinaus kann wegen eines langweiligen Schnupfens.

Nicht wahr, ich hatte nicht unrecht, wenn ich Dich dringendst zur Reise

---

[1]) A. Geßler a. a. O. S. 132.

[2]) Hat sich nicht erhalten.

nach Paris ermunterte? Dein Brief beweist es mir genügend. Eine solche Aufrüttelung, die teils als Dusche, teils als Spornstreiche das Blut in eine raschere Bewegung bringt, bringt schließlich Gutes zu Tage. Manchmal möchte man sich den Kopf an der ersten Wand blauschlagen, Ohrfeigen, manche, applizieren, wenn man sich mit den andern vergleicht. Aber auch oft ballt man die Faust im Sack, beißt auf die Lippen vor Ärger über Ungerechtigkeiten. Etwas seltener geht das Herz über vor Wonne und Entzücken, wenn man die Sache so schön gemacht sieht, wie man es auch zu machen immer wünscht. Man erstaunt ob der einfachen ungekünstelten Auffassung. Ach, es ist ja gar keine Hexerei! Sei nur Kind vor der Natur und gib's, wie Du sie siehst! Behalte etwas von dem herrlichen Eindruck, von der Begeisterung, merke Dir den angenehmen Ton, der durchs Ganze hindurchzieht, von der pikanten und feinen Touche! Was für gute Vorsätze werden alles gefaßt, in Schädel hineingeprägt, täglich wiederholt, die Bilder, eins nach dem andern, werden in Gedanken wieder hergenommen. Man ist übervoll und kann's nicht erwarten, bis alles seine Anwendung findet. Anstatt zwei sollte man mindestens zwanzig Hände haben; alle wären Tag und Nacht beschäftigt. — Und ist man wieder an seiner Arbeit, jeden Morgen wieder mit neuem Eifer dran, und ochst und schanzt und seufzt, und seufzt und pustet, und was kann man mehr, was ist besser? Man weiß es nicht so recht.

Wie gerne ginge ich jetzt noch einmal hin in die französische Abteilung! Wie gern würde man schnell ein Bild von sich dort hinhängen und von nah und fern vergleichen. — Und doch ist das alles nichts nutz. Selbst lebendig fühlen, sich vergessen, trunken in seinen Gegenstand vertieft, fort und fort pinseln mit Lust und Freude, das ist und soll unser Glück sein und hier ist es für uns zu suchen. Das, was nachher kommt, ist mehr oder weniger immer bitter. — Die Erfahrung von unsern harten, unkoloristischen Schweizer Landschaftsmotiven gegenüber den einfachen, tonigen, wirksamen des Flachlandes, namentlich in der Nähe von Paris, habe ich schon oft gemacht. Jeden Winter sage ich mir im stillen: nie mehr in die Berge! Geh nach Frankreich, nach Holland! Im Frühjahr ist aber eines oder mehrere der Bilder noch nicht fertig, ja, es fehlen noch einige Studien. Du mußt für einige Wochen in die Berge! Die Hitze wird arg. Man packt auf. Ach, frische Bergluft ist für den Kadaver nötig — Du kannst im Herbst in die Ebene. In der Bergluft kann man doch nicht nichts tun: erstens, die notwendigen Studien müssen gemacht sein. Diese sind nicht immer so zu finden; man fängt auch eine andre an, ja, noch mehrere andre. Mit unfertigen Studien erlaubt das Gewissen nicht heimzugehn. Man strengt sich an, malt und studiert. Die Zeit vergeht, der Herbst ist bereits da, ja, vorbei, das Geld ist auch verbraucht; man kehrt aus

den Bergen heim in die Stadt, zufrieden, wieder in seine Ordnung hineinzukommen. Und so ist der Winter, der lange, harte, vor der Tür, ohne seine festesten Vorsätze ausgeführt zu haben. Wie manches Jahr ist es mir schon so gegangen? Schon bald zwanzig! Und immer mehr empfind' ich's, wie nötig es wäre. — Aber was nutzt auch das? Wie froh wäre man, wenn man nur ein einfaches Schweizerbild so malen könnte, wie man es sieht! Und es gibt auch sehr schöne und sehr einfache Motive. Und soll denn der Schweizer auswandern müssen, um für seine Kunst seine Begeisterung zu holen, seine Vorwürfe zu suchen? Jedes Land hat seine Künstler und seine Kunst, und dies sollte viel mehr vom Künstler sowie vom Beurteiler und Käufer, Unterstützer beachtet werden. Wenn der Italiener, z. B. Römer, nach Paris ginge und einen Weidenstock mit einer Pfütze malte, was würde sein Publikum dazu sagen? Es ist so lächerlich wie die Rosa Bonheur mit ihren schottischen Ochsen. Es wäre mir ganz abscheulich, müßte ich eine bayrische Kuh malen, die mir wie eine Karikatur vorkommt. Leider ist in Paris alles, was Gebirg, was Schweiz ist, verpönt. Es ist auch viel Mode. In Paris ist die Mode mehr als Glaube, als Religion, als die ewigen Naturgesetze. Wäre es nicht höchst langweilig, wenn es allen Malern einfallen würde, in die Umgegend von Paris zu gehn? Nicht nur das Publikum, auch wir könnten bald einen Daubigny satt kriegen. — Auch haben wir in der Schweiz oft die reizendsten koloristischen Erscheinungen. Laßt uns diese ausbeuten, studieren und lieben! Daubigny und Corot habe ich hinter meinem Hause in den zartesten Stimmungen. Ich war nur noch nie konsequent genug im Studium. Ferner auch sind andre Schwierigkeiten, die mir viel zu tun geben. Eine feste, durchgeführte, detaillierte Zeichnung ist für feine Stimmung eine der schwierigsten Aufgaben. Entweder das eine oder das andre. Sahst Du außer Meissonier einen einzigen, wo Du mit beidem Dich zufrieden erklären konntest? (Und von den Koloristen wird Dir keiner Meissonier auch als solchen anerkennen.) — Dein Urteil über meine Bilder, wenn Du es ehrlich meintest, so muß ich äußerst zufrieden sein. Das Harte der Farbe ist, wie oben gesagt, doch eher mein eigener Fehler als der unsrer Schweizer Natur. Allerdings bin ich auch einverstanden, daß ohne die französische Landschaft es keinen Troyon gegeben hätte; aber einen zweiten Troyon gibt's doch nicht so bald wieder. Es gab auch nur einen Cuyp und einen Potter u. s. w. Hingegen muß ich Dir offen gestehen, daß ich erstens mit meinem Placement der Bilder sehr unzufrieden bin; ich glaube, es besser verdient zu haben. Ich habe mich mit allen meinen Viehkollegen verglichen und in dieser Operation nach genauer Abwägung gefunden, daß ich von dem das, vielleicht von einem andern etwas andres lernen möchte, aber doch als etwas Selbständiges auftreten darf.

Auch unsre landschaftlichen Kräfte hätten in der Kritik besser berücksichtigt werden sollen. Es herrscht ein bestimmtes Gepräge darin, das eine gesunde Solidität beweist. Wie gut wäre es gewesen, Du hättest Deinen „Verlorenen Sohn“ dort gehabt! Wenn ich mir die bayrischen, die holländischen und die belgischen Landschaften vergegenwärtige, so sind die unsrigen nicht die mindern.

Breton war mir außer Meissonier einer der liebsten. Gesund, frisch gezeichnet und gemalt, schön, erhaben, ernst und durch und durch gediegen. Was sagst Du zu Millet? Kurzum, Du mußt mir noch mehr berichten. Oder komm einen Rutsch hieher! Die Luft ist wieder rein. Auffallend ist es, wie die große Malerei weder bei den Franzosen, noch Deutschen, Italienern u. s. w. sehr Erhebliches geleistet hat. Die Cabanels sind mir widerliche Boudoirbuketts, aber keine Spur von erhabenen Schöpfungen. Die einzigen sind die Leys, obgleich noch immer nur Genre. Aber als solche ganz merkwürdige Arbeiten. Die Spanier haben noch einen gewissen Schwung ihrer alten Meister.

Wie ich in Paris war, wurde ein bedeutender Teil des Louvre geschlossen wegen Bauten. Und vieles war in schlechtem Licht. — Hör mal, such Du mal herum, ob wir nicht einen Schatz heben könnten, oder ein rentables Geschäft einrichten, um uns einige Tausend Franken als Reisegeld zu heben, verdienen oder schenken lassen. Dann gehen wir nach Holland, England, Spanien und über Italien wieder heim, um uns an den Alten zu bilden und zu begeistern.

Etwas Neues! kein Roberson noch Siccativ de Harlem noch Courtrai[1]); sondern Kopaivabalsam. Ausgezeichnet, famos, nichts Besseres und Angenehmeres. Die Farbe bleibt frisch, die Touche keck und doch delikat, geschmeidig und sitzt. Was hast Du Neues von Paris? Wir müssen nächstens ein Plauderstündchen haben. Gute Nacht! Es ist schon halb elf geworden. Grüßt Dich bestens Dein

R. Koller.

Den Kopaivabalsam hatte Koller, zweifelsohne in einer Mischung mit irgend einem Zusatz, durch Böcklin kennen gelernt, der, seit Herbst 1866 wieder in Basel, seinem Freunde davon zuschickte, so am 17. Oktober 1867 mit folgenden Zeilen:

Mein lieber Freund!

Heute morgen erhielt ich Deinen Brief und freue mich sehr, Dir sogleich antworten zu müssen, sonst hätte ich es wie gewöhnlich wieder auf die lange Bank geschoben. — Daß Du in Meiringen warst, konnte ich nicht wissen, da

---

[1]) Robersons Medium ist ein vortreffliches Malmittel. Siccativ de Courtrai trocknet schnell, Siccativ de Harlem langsamer.

Du mir erst den Ort Deines Aufenthaltes anzeigen wolltest. Doch hätte ich ja doch nicht kommen können, da mir mein Christus [1]) noch ungebührlich viel Arbeit gemacht hat. Jetzt bin ich ziemlich damit fertig, das heißt, meine Weisheit ist am Rand. Der Rahmen ist fertig und weist einige unbescheidene Farben in ihr Nichts zurück. Das Ganze macht ein ernstes Gesicht — Herz, was willst Du mehr? Daß mancher geschickter, farbiger und korrekter gemalt haben würde, weiß ich wohl; das macht aber den Kohl nicht fett. Kühle Menschen sind überhaupt nicht unser Publikum, und wehe uns, wenn wir auf kein andres zählen dürfen. — Ich bin voll Mut und Vertrauen auf eine bessere Gattung Menschen, weil ich einige wenige habe kennen lernen und nun lustig voraussetze, es gebe noch mehr solche und man merke es nur nicht, weil das eben die feinen, stillen seien.

In ungefähr vierzehn Tagen reise ich nach Stuttgart [2]), um dort die Sache definitiv abzumachen. Gefällt es mir nicht besonders, so bleibe ich hier. Hierüber berichte ich Dir später.

Gleichzeitig mit diesem geht eine Flasche Kopaivbalsam an Dich ab. Diesmal dasselbe Quantum wie früher. Ein andermal schreibe, wieviel Du willst.

Deine Grüße kann ich bis auf den an Imhof [3]) nicht ausrichten. Stückelberger habe ich seit Deinem Hiersein nicht mehr gesehen, und Burckhardt [4]) ist für einige Wochen in Paris. Weber [5]) ist in Italien.

Meine Frau dankt herzlich für die Grüße und trägt mir auf, dieselben zu erwidern.

Und nun adieu!

Dein treu ergebener Freund und Deiner lieben Frau untertänigster Diener

A. Böcklin.

Während Böcklin der modernen, das heißt wesentlich französischen Technik seine mächtige Schöpferkraft entgegensetzte und gleichmütig manchen mit überlegenen Malkünsten vor sich her sah, wollten die Eindrücke, die Koller 1867 aus den Bildersälen der Pariser Weltausstellung heimgebracht, immer und immer nicht zur Ruhe gelangen, belebten sich vielmehr von neuem, nachdem auch Zünd nach Paris aufgebrochen war. „Grüße mir“, schrieb er diesem Anfangs Oktober, „die Bilder von Daubigny, Breton, Meissonier und Millet, auch Corot und Courbet, Gerome, Leys, Stevens und Willems! Ich gäbe

---

1) Pietà (Maria Magdalena an der Leiche Christi) in Basel.

2) Es handelte sich um eine Berufung.

3) Ratsherr J. J. Im Hof-Rüsch.

4) Jakob Burckhardt.

5) Der Kupferstecher F. Weber.

was darum, könnte ich mit Dir von einem zum andern und mit Dir die Schönheiten bewundern und herausbringen, wie es die machen und was zu einem guten Bilde nötig ist. Vielleicht entdeckst Du etwas."

Im nämlichen Brief erneuert er die alte Klage, daß die Schweizer Maler von den französischen nicht nach Gebühr gewertet, sondern hintangesetzt und geradezu mißachtet würden.

Koller wußte ein Lied davon zu singen. Allerdings sah er zu sehr nur Intriguen, abgekartete Spiele, Rücksichtslosigkeiten des Wettbewerbs, wo auch der Unterschied welschen und deutschen Geistes sich geltend machte. Obgleich er der Technik der Franzosen nachging und nachhing, seine Kunst kam ihnen doch noch deutsch vor. Sonderbarerweise, meinte Zünd 1869. „Wo liegt denn eigentlich das unterscheidende Merkmal? In keinem Falle im Vortrag, denn sonst könnten Meissonier und Rousseau nicht die gleichen Bewunderer haben. Offenbar bringen die Franzosen im ganzen mehr Wahrheit in die Gesamtwirkung."

Jenes Urteil Gleyres, womit Gottfried Keller sein Aufsätzchen über die „Pflügenden Ochsen" eröffnete, erklärt wohl manches. „Ils sont", sagt der Waadtländer über die 1867 in Paris ausgestellten Bilder Kollers, „naïfs d'impression, d'une facture très-habile et robuste." Das Naive und Robuste drückte Koller in den Augen der Franzosen den deutschen Stempel auf.

Hauptsächlich grämte Koller, daß die Gewalthaber der Pariser Ausstellungen seine Bilder immer schlechter hängten als die der französischen Tiermaler.

Unter diesen faßte er namentlich drei ins Auge: Brascassat, Rosa Bonheur und Troyon.

„Brascassat", äußerte er, „hat nach Art der alten Holländer alles sehr genau studiert und namentlich Schafe trefflich gemalt. Das Bildermachen war weniger seine Sache. Sie gerieten gewöhnlich ein wenig steif. Die Rosa Bonheur hat viel weniger studiert, aber tüchtig gezeichnet, auch einige Valeurstudien nach der Natur zu stande gebracht. Doch in der Bewegung war sie nicht sehr glücklich. Sie hat den Knochenbau des Tieres nicht verstanden. Sie ist fad. Ihre ‚Pflügenden' sind fad, aber die Bildwirkung sehr gut. Später kam sie nach Schottland und malte schottisches Vieh mit Geschick. Allein sie hatte eine böse Manier: sie untertuschte alles warm, so daß das Rötliche immer durchschien und es aussah, als ob die Kühe Laternen im Leibe hätten. Dieser Eindruck wurde noch dadurch verstärkt, daß sie oft das Licht von hinten nahm, wodurch viele Partien in den Schatten kamen!"

Aber Constant Troyon! Koller hat ihn bewundert. Noch im letzten Lebensjahr ging ihm das Herz auf, wenn er von dem Manne sprach, den er nie aufgehört hat, für einen großen Maler zu halten. Mehrfach drückte er sein

Bedauern aus, den französischen Kollegen infolge verspäteter Kunde nicht gesehen zu haben, als dieser, bereits von der letzten Krankheit befallen, die Kaltwasserheilanstalt Albisbrunn im Kanton Zürich in den sechziger Jahren besuchte.

Er sagte: „Troyon vernachlässigt Zeichnung und Charakteristik der Tiere in ziemlichem Grade. Auch mit ihrem Leben ist es nicht weit her. Man kann kaum jemals sagen: das ist die und die Rasse! Es sind bockbeinige Viecher, die auf ihren Stotzen stehen. Aber die Tiere sind gut am Platz und wundervoll im Ton. Sie sind nur als Farbenbukett in der Landschaft benutzt. Doch wie er beides zusammenstimmt, das ist herrlich. Seine Farbe ist meistens ausgezeichnet, tief, aber klar, nichts schwarz. Er ist überhaupt außerordentlich farbig. Im Komponieren nimmt er's mit jedem auf! Seine Landschaften sind durchschnittlich bedeutend und breit. Wie großartig hat er die Silhouette der sechs Ochsen, die der Knecht zur Arbeit führt, hingesetzt! Merkwürdig war, wie er auf einmal, schon über vierzig, als großer Kolorist aufstand."

Koller sah Troyons Wirkungen auf den Grund und bewunderte ihn so sehr, weil er ganz ein andrer, weil sie Kinder verschiedener Welten waren.

Troyon war von Haus aus Landschafter und hat erst gegen sein vierzigstes Lebensjahr Tierstaffage aufgenommen. Koller war Tiermaler von Kindesbeinen an.

Troyon war das Tier meistens nur ein willkommener Ton im Farbenakkord der Bilder. Koller war es die Hauptsache.

Troyon malt wesentlich Tierstaffage. Koller vorwiegend Tierporträt.

Troyon war Kolorist. Koller in weit höherem Grade Zeichner.

Troyon malte eine Fülle von Tierpochaden, wovon die einzelne ihn kaum eine halbe Stunde kostete und die alle darauf abzielten, den Farbeneindruck festzuhalten. Eben weil es ihm auf diesen augenblicklichen Farbeneindruck ankam, stand er schon auf der Schwelle des Impressionismus, oder vielmehr: die Grundlage seiner Bilder ist Impression. Koller malte umfängliche genaue Studien, während deren Anfertigung in der Regel das Licht sich änderte. Ihm galt als Hauptsache die Form des Tieres, wie sie wirklich ist, nicht wie sie sich im momentanen Lichtschleier zeigt.

Troyon geht vom Spiel der Farbenflecken aus. Koller wesentlich von der Linie und dem Gerüste.

Troyon ist lyrischer Idylliker. Koller pflegte Epos und Drama neben der Idylle, wobei er von der behaglichen Situation bis zum stürmischen Geschehnis alle Stufen mit gleicher Meisterschaft durchläuft.

Troyon braucht immer Reim und Verse. Koller schreibt meist Prosa, aber markige, reich an Stimmungen und Tönen.

Troyons Motive haben etwas Erlesenes, etwas romanisch Delikates. In Koller wirkt bodenständige, eigenwüchsige Kraft, derjenigen des Jeremias Gotthelf verwandt.

Troyon ist fein, gedämpft, gehalten. Koller bringt alle für einen Tiermaler denkbaren Stimmungen zum Ausdruck, nicht selten auch Schalkhaftigkeit und Humor.

Troyons Werke schuf eine überlegene und sehr überlegte Kunst. Koller ist weniger gewählt, dafür reicher und zuweilen unmittelbarer.

Troyon bewegt sich auf den von Schimmerlüften überschleierten Ebenen Nordfrankreichs. Koller durchwandert die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit schweizerischer Landschaften. Und wie echt und stichhaltig, aus dem Urgrund wahrhafter Empfindung geschöpft ist sein Heimatgefühl!

Troyon unterwirft das Einzelne dem Gesamten. Koller gerät mitunter allzusehr ins Detail.

Troyon schritt, wenn es seinen Kunstzwecken diente, gelegentlich über das Wirkliche hinweg: im Gemälde „Sur les hauteurs de Suresnes" vereinigt er schwarze, weiße, falbe, rote, gefleckte und einfarbige Kühe, wie sie in so kleiner Herde nie beisammen sind. Koller hielt sich oftmals zu ängstlich ans Wirkliche.

Troyon untermalte sehr sacht und ausgerechnet. Koller bevorzugte die Primatechnik.

Infolge mehrfacher Untermalung dunkelten eine Reihe Bilder Troyons nach und verlieren von ihren Farbenreizen. Die meisten Kollers sind vollkommen frisch geblieben und werden voraussichtlich sehr lange unverändert halten.

Koller bekannte, Troyon sei ihm Vorbild gewesen, das Farbenbukett möglichst wirksam und delikat zu binden. Und einmal bewog ihn, vielleicht unbewußt, die Bewunderung, es dem Troyonschen Bilde nachzutun, das er vor allen andern bestaunte. Seine „Pflügenden Ochsen" nämlich, die Gottfried Keller rühmte, sind eine Variation der zur Arbeit ausziehenden Ochsen Troyons im Louvre, nur daß Koller den Treiber auf die andre Seite stellte und hinten einen pflügenden Alten anfügte, der als Kompositionswert die zwei letzten Tiere Troyons vertritt. Es reizte ihn, eine möglichst ähnliche Silhouette in ein möglichst ähnliches Terrain zu setzen. Er blieb zurück, wie jeder andre zurückgeblieben wäre, weil das monumentale, mit wahrhaft genialem Griff dem Heimatgrund abgenommene Motiv Troyons sich ohne Verlust auf fremde Erde nicht übertragen läßt.

Nicht nach diesem Versuch soll man Koller einschätzen, sondern nach dem aus dem Eigenen Gemodelten. Gottfried Keller tadelte 1869, daß Gleyre Vorzüge Kollers übersehe oder ignoriere. Die Franzosen und ihre Anhänger haben

ihn nie nach Verdienst gewürdigt. Die Schweiz hat unter ihren Malern keinen, der ein größerer Heimatkünstler gewesen wäre.

Da er es bitter empfand, daß der Schweizer gegen Zurücksetzungen und Vergewaltigungen auf ausländischen Ausstellungen machtlos war, so beteiligte er sich gerne an einem Unternehmen, das geeignet schien, in diesen Dingen etwelchen Wandel zu schaffen und zugleich den Kunstübeln im Vaterlande selbst zu steuern.

Es galt, eine Anzahl angesehener Künstler zusammenzubringen und dann mit den von ihnen aufgestellten zweckdienlichen Vorschlägen an den „Schweizerischen Kunstverein" zu gelangen.

Der die Sache in Fluß brachte, war der Maler Frank Buchser, ein Jahrgänger Kollers. Er war ein abenteuerlicher Geselle, in welchem ein von irgend einem landfahrenden Ahnen überkommener Tropfen Reisläuferblut sich unaufhörlich regte. Seine Malerfahrten brachten ihn nach Paris und Rom, nach den Niederlanden, mehrmals nach Spanien und England, nach Dalmatien, Korfu, Albanien, Montenegro, Griechenland, Afrika und Nordamerika. Er war ein famoser Maler von urwüchsigem und wahrem Farbensinn, den er schon 1852, noch vor den Franzosen, in Spanien an Velasquez geschult hatte. Er verstand sehr wohl, ein Bild zu arrangieren, besaß eine brillante Technik und konnte auch nach Noten zeichnen, wenn er gerade aufgelegt war. Aber ihm fehlte Erfindung, wie sie oft Künstlern fehlt, die es durch die halbe Welt jagt, und häufig Liebe und Feinheit des Studiums. Noch mehr gingen ihm Gehalt und menschlich verfeinertes Empfinden ab, wie denn Koller 1866 mit Fug und Recht in die Klage ausbrach, es tue einem leid, „einen so talentvollen Menschen auf einem solchen Grade ungebändigter Bildung zu sehen". Kein Wunder, daß er Gottfried Keller als einen mesquinen Fino und ausgepichten Don Juan porträtiert hat. Der Dichter, solchen Leuten sonst nicht grün, war ihm gewogen. Er respektierte das unleugbare Können und hörte ihm, den er einen wunderbaren Erzähler nannte, mit Behagen zu, wenn er, Falstaff und Konquistador in einer Person, überm Becher grellfarbig Länder und Völker schilderte, die er diesseits und jenseits der Meere gesehen, und seine fabelhaften Erlebnisse zum besten gab oder seinen ansehnlichen Vorrat von Possen und Schnurren auftischte. Da er über einen furchtlosen Geschäftsgeist verfügte, so verfocht er die Sache der Maler mit Eifer.

Das eine Begehren der Künstler forderte Erhöhung des bisherigen Bundesbeitrages für die schweizerische Kunst, das andre verlangte permanente Ausstellungen statt der wandernden. Diese und einige minder erhebliche Postulate sollten von der Vorversammlung einer Anzahl Künstler, Koller, Zünd, Stückelberg, Buchser und Zuzug, geprüft und erdauert, dann im Ratschlag einer

möglichst zahlreichen Hauptversammlung endgültig erledigt und hierauf dem „Schweizerischen Kunstverein“ unterbreitet werden.

Die erste Beratung fußte auf einer motivierten Vorlage Gottfried Kellers, den Koller für die Abfassung gewonnen hatte. Nach langem Harren erhielt er den Entwurf des Dichters am 1. März 1865. „Er ist gut in vielem,“ schreibt er darüber an Stückelberg, „einiges wünschte ich geändert. Besonders mangelt mir eine noch etwas höhere Anschauung der Kunst, wie dieselbe nicht ein Luxus, sondern ein gerechtes Bedürfnis ist, das in alle Fasern des menschlichen Lebens tief eingreifen soll“ [1]).

Koller war munter am Werk, obgleich er sich wenig Ersprießliches versprach. „Man wird uns“, weissagte er, „selbstsüchtige Absichten unterschieben, und die Künstler werden sich aus Mangel an Opfersinn nicht unter einen Hut bringen lassen. Zum Beispiel Buchser wird der erste sein, der sich nicht einspannen läßt. Er wird ausreißen und verschwinden, sobald er etwas Haber im Leibe hat.“

Es kam ungefähr, wie er befürchtet. Der „Schweizerische Kunstverein“ lehnte die permanenten Ausstellungen ab oder stellte sie in das Ermessen der über die benötigten Räume verfügenden Städte [2]). Und der Bund verstand sich nicht dazu, den Beutel weiter aufzutun als bisher.

Ein Gutes hatte der ergebnislose Feldzug im Gefolge: die ausübenden Künstler begannen sich enger aneinander zu schließen und ihre Interessen auf eigene Faust im ganzen Vaterlande wahrzunehmen, nicht mehr bloß innerhalb der einzelnen Ortsektionen des „Schweizerischen Kunstvereins“, wo nicht sie, sondern die Überzahl der Kunstfreunde aller Art das Regiment führte und den Ausschlag gab. Die „Vereinigung schweizerischer Künstler“, wie die 1864/65 auf Buchsers Antreiben gestiftete Genossenschaft sich nannte, konstituierte sich am 1. Mai 1866 in Genf als „Gesellschaft der schweizerischen Maler und Bildhauer“ [3]). Sie blüht heute noch als „Verein der schweizerischen Maler, Bildhauer und Architekten“. Das Vorkämpferduumvirat Koller-Buchser erlebte, allerdings viel später, die Genugtuung, daß das eidgenössische Parlament der vaterländischen Kunst einen höchst ansehnlichen Jahresbeitrag auswarf und daß eine schweizerische Ausstellung, der Salon, zu stande kam.

Alle Seufzer über die Unzulänglichkeit staatlichen Kunstschutzes wurden wieder laut anläßlich der Pariser Weltausstellung 1867. Es war so manches

---

1) Der Entwurf, von Koller an Stückelberg, von diesem an Buchser geschickt, scheint verloren zu sein.

2) Protokoll über die Verhandlungen des „Schweizerischen Kunstvereins“ von den Jahren 1866/67 und 1868/69.

3) Zirkular, datiert Genf, 5. Mai 1866.

Ungeschickte und Fahrlässige mit untergelaufen, daß Koller an Zünd schrieb, „es gäbe ein dickes Buch, wenn man alle die begangenen Fehler, die bei der Ausstellung vorkamen, als teuer erkaufte Erfahrungen und daraus zu ziehende Lehren aufzeichnen würde“. (18. II. 1868.)

Diese und verwandte Fragen zu erörtern, fand er Anlaß in einem Kränzchen, das aus Ulrich, den Architekten Julius Stadler und Georg Lasius, dem Bildhauer Viktor v. Meyenburg und dem jungen Kunsthistoriker J. Rudolf Rahn bestand und sich jeden zweiten Freitag im Gasthof zusammenfand. Der jeweilige Gastgeber hatte nicht nur für Speise und Trank aufzukommen, sondern auch für erkleckliche Augenweide an Stichen, Radierungen, Photographien und dergleichen. Offenbar bei einem solchen Abendsitz lernte Koller den Hannibalzug Rethels kennen, der ihn hinriß. „Die Blätter gehören zu den großartigsten Schöpfungen der deutschen Kunst in diesem Jahrhundert, und ich wüßte keinen Franzosen, der ähnliches geleistet hätte.“ (1. II. 1868.)

Blieb er, wie er meistens tat, Abends daheim, so wurde vorgelesen, in jenen Jahren aber noch häufiger musiziert, indem die Frau oder sein Schüler Bühlmeyer aus Wien sich ans Klavier oder Harmonium setzte. Zuweilen ließ sich der Porträtmaler Leopold Bürkli (1818—98) auf der Flöte hören, der, obgleich tüchtig geschult und zehn Jahre älter als Koller, damals bei diesem im Atelier malte. Er war übrigens so seltsam, daß er sich zeitweise vor jedermann zurückzog und bei seinen Schießübungen seine fertigen Porträts als Scheiben benutzte.

Zur guten Jahreszeit vergingen die Sonntage selten ohne Spaziergänge und Ausflüge. Und gegen den Herbst kamen die Bergfahrten. So war Koller 1866 in Mürren, und 1867 hielt ihn die Furcht vor der in Zürich herrschenden Cholera über sechs Wochen, bis in den Oktober hinein, in Meiringen fest. Aber die Winter waren einsam und wurden es immer mehr. Den Verhandlungen der Künstlergesellschaft gewann er wenig mehr ab, und es gebrach ihm an Zeit und Lust, wie früher lebende Bilder einzuüben.

Das künstlerische Alleinsein, das schon 1861, mit Stückelbergs Weggang von Zürich, wieder begonnen hatte, verwand er oft, wenn er mit Leib und Seele in die Arbeit versunken war. „Aber die Sehnsucht nach Italien kocht immer im stillen, und die Aussicht, den heißen Wunsch niemals befriedigen zu können, verbittert mir manche Stunde.“

Ein sonderbarer Zufall erfüllte ihm den alten Traum. Er hatte 1868 in Wien ein Bild ausgestellt, wofür er dreitausend Franken verlangte. Ein Ausstellungsbeamter verwandelte diese Summe versehentlich in ebensoviele Gulden, die ein Käufer auch anstandslos erlegte.

In der ersten Novemberhälfte brach Koller mit der Frau nach Süden auf.

In Mailand verweilte er zwei Tage, in Florenz, wo er nur „ein bißchen hatte hineinriechen" wollen, drei Wochen. Dann ging's nach Rom, wo er unterm 8. Dezember Freund Zünd Bericht erstattete.

„. . . Der Schmutz um und im Haus und auf der Straße, im Palast, namentlich aber in den ärmeren Quartieren ist ganz empörend. Das Quartier der Juden im Ghetto verdient in diesem Punkte den ersten Preis. Einmal gesehen und dann nicht wieder! Die Faulheit der Italiener ist ebenfalls eine Eigenschaft, die den Fremden oft zur Verzweiflung bringen kann. So z. B. mußte ich völlige elf Tage zusehen, wie mein kleines Atelier, mehr einem Loch ähnlich, rein und in Ordnung gebracht wurde. Bei uns wären zwei Tage Zeitverschwendung gewesen. Dann ist das Postwesen noch sehr mittelalterlich. Einmal des Tags werden Briefe ausgetragen. Dem Briefträger immer noch extra ein Trinkgeld von 5 Cent.; ist der Brief ein stark doppelter, dann 10 Cent. Die Post selbst verlangt oft ganz willkürlich das eine Mal 1 Fr., dann 2 Fr. und wieder nur 55 Cent. als gesetzlich. Wenn Du mir schreibst, so bitte ich Dich, mir gar nicht zu frankieren oder dann einen einfachen Brief mit dünnem Papier nur mit 35 Cent. via Milano, das heißt dann: bis an den römischen Staat per Land frankiert. Ich muß dann noch 25 drauftun. Ist aber der Brief nur um ein Härchen zu schwer, so bezahle ich das Doppelte vom ganzen Porto, 1 Fr. 35. Ja, ich habe schon bis auf 2 Fr. 35 bezahlen müssen. Um im Kapitel der Unannehmlichkeiten Dir noch eines zu melden, ehe ich zum Gegensatz übergehe, beklage ich mich sehr über die Nichtigkeit der modernen Kunst, wie sie mir hier bis jetzt vorgekommen. Trotz mancher Talente habe ich noch nichts Modernes gesehen, das mich warm gemacht hätte. Einer rühmt den andern, wenn's Freunde sind, über alle Maßen, und sind's Feinde, so wird auch ebenso arg geschimpft. Noch kein anständiges Atelier habe ich getroffen und kein wahres, ernstes Streben. Die Deutschen hassen die Franzosen samt ihrer ganzen Kunst. Es hat eine Unzahl Künstler aller Nationen, aber wenige mit gutem Namen; und oft auch, wenn sie älter sind, machten sie mir einen bedauerlichen Eindruck. Dies sage ich Dir aber ganz unter uns, denn man muß sich gewaltig in seinen mündlichen wie schriftlichen Aussagen in acht nehmen. Das Rom ist eine Klatschbasenherberge, wie es anderswo kaum nur annäherungsweise vorkommen kann.

Nun aber die Lichtseiten sind größer, brillanter und so unerschöpflich, daß die Schattenseiten nach einiger Gewohnheit fast ganz ins Nichts zurückfallen. Hat man schönes Wetter, so lacht einem das prachtvolle Blau so herrlich ins Herz hinein, daß man jauchzen möchte, und sagt man sich, es ist der Monat Dezember, so ist's uns unbegreiflich. Nur wenige Bäume sind entlaubt. Die Campagna und die Gärten zeigen viel Schönes, sogar üppiges Gras und



Rudolf Koller

Photogravure und Kupferdruck von J. Felsing, Berlin SW

Hirtenknabe

1859

Blätterpflanzen aller Art. Das Kolorit im ganzen ist günstiger und schöner als dasjenige von Paris. Man hat noch mehr Abwechslung, von den feinsten grauen zarten Stimmungen bis zu den energischsten, effektvollen. Die Distanzen sind immer klar im Valeur, Schreiendes, Hartes gibt es beinah nie wie bei uns so viel. Jeder Schritt bietet Neues, Schönes, Malerisches in der Stadt wie auf dem Land. Was ich noch von der Campagna gesehen, ist im Verhältnis, was vorhanden ist, sehr unbedeutend. Aber das wenige schon hat die großen Erwartungen weit, weit übertroffen. Hier namentlich hätte ich Dich zu mir gewünscht, denn mit meiner ganzen Umgebung ist die Mitteilung mir nicht so möglich, wie wir es beurteilen würden. Diese ungeheure Fläche, begrenzt mit den verschiedenen Gebirgszügen einerseits, anderseits mit dem Meer, bietet eine solche Abwechslung durch die verschiedenartigsten Vertiefungen des Terrains wie die hervorragenden alten Bauten, die Aquädukte und Ruinen aller Art, wie es sich die größte Phantasie nicht schöner vorstellen kann. Hier hat die Natur mit den größten und sichersten Zügen die erhabenste, ernsteste und schönste Landschaft unvergänglich uns zum ersten Vorbilde hingestellt. Die fernen Gebirgszüge sind in höchst einfacher Linie voll Anmut und Energie, in untadelhafter Schönheit weithin sanft auslaufend, hingeschrieben. Man mag sehen, wo es auch sei, so wird das Auge durch die malerischen Motive in ewiger Abwechslung und den schönsten Effekten erfreut. Immer staffiert mit Herden von Ochsen, Schafen, Pferden, Eseln, Ziegen und Büffeln, dazu die prächtig malerisch gekleideten Hirten zu Fuß und zu Pferd. Etwas Günstigeres, Urwüchsigeres, nebst dem höchsten Adel in Haltung und Gebärde gibt es nicht als ein solcher Campagnole zu Pferd. Ich will nicht sagen, daß die Ochsen und all das Vieh so schön sei, wie man es gewöhnlich schildert; unser Vieh in der Schweiz ist als einzelnes Individuum intelligenter, malerischer und auch schöner. Aber als Staffage sind die römischen Tiere unbedingt besser und passender. Selbst jedes Fuhrwerk und jede wandelnde Figur aus dem Volke bietet seinen eigenen malerischen Reiz. Die Modelle hingegen auf der spanischen Treppe und der Via Sistina u. s. w., die in Rom herumlungern, widern mich an. Es sind mehr Theaterkostüme und sie haben wenig Natur. — Dann aber in den Straßen Roms stößt man überall auf Gruppen und einzelne Figuren, die höchst malenswürdig wären. Straßen, Plätze, Häuser, Paläste, ganze Stadtteile sind immer höchst reizvoll, sei es hell und klar oder trübe. An der Tiber entlang oft die schönsten Bilder, noch feiner im Ton, einfacher und nobler in Zeichnung als ganz Paris und Umgegend. — Nun dann erst die Kunstschätze! Es ist in diesem Kapitel ebenso unerschöpflich wie in der Campagna. Je mehr man sieht, je größer scheint einem das noch nicht Gesehene zu wachsen, es nimmt kein Ende. An Archi-

tektur und besonders Skulptur sind die Schätze unzählbar. Nur die einzige Villa Albani weist beinah so viel auf wie der gesamte Louvre. Dann erst die vielen andern Villen und besonders der Vatikan! Verlange ja nicht, daß ich ins einzelne gehe! Hier sowie in den Bildergalerien ist der Reichtum ohne Ende. Nur das will ich Dir noch bemerken, daß gewiß kein Ort in der Welt ist, wo man die gesamte Kunst als solche ansehen und beurteilen lernt, wo alles so prächtig Hand in Hand ging. Nicht die Architektur ist schön und sonst nichts, oder nur die Malerei. Nein, alles ist im Zusammenhang, in einem Einklang, eines ergänzte das andre. Eine Villa wurde so angelegt, daß die Fernsichten, zwischen den Bäumen oder Häusern durch, immer ein landschaftliches Bild ausmachten.

Von den Claude Lorrains kann ich Dir sagen, daß sie wunderbar schön sind, daß sie aber doch auch Manieriertes aufweisen. Im Landschaftlichen gibt es noch eine schöne Zukunft; wenn die Franzosen mit ihrer Wahrheit die Schönheit eines Claude oder Poussin verbinden könnten, ja, dann wäre wohl das Größte, was ich mir denken könnte, erreicht. Im Figurenfache gibt es herrliche Meisterwerke. Die göttliche und irdische Liebe oder besser gesagt Natur und Konvenienz am Brunnen der Liebe von Titian ist wohl das schönste, vollendetste Bild, das je erdacht wurde, und zwar deshalb, weil's in jeder Richtung vollkommen bis zur höchsten Schönheit in Zeichnung und in Farbe geschaffen ist. Dies kann nicht schöner sein. Bei den schönsten Raphaels läßt doch die malerische und koloristische Seite manches zu wünschen übrig, währenddem der Geist, die Zeichnung und Modellierung in Schönheit vollkommen, ja oft göttlich ist. Dann kommen so einzelne bei uns weniger beachtete Größen hier zu einer ganz überraschenden Geltung. Kurzum, es gibt nur ein Rom, und jetzt begreife ich alle Lobeserhebungen, Entzücken, jedes Heimweh dahin zurück. Du mußt und sollst einmal und zwar bald diese Reise unternehmen. Ich sage extra: bald, sehr bald. Denn ich bin der Ansicht, daß ich früher hätte hingehen sollen aus zwei besondern Rücksichten. Erstens hätte ich wahrscheinlich mehr profitiert, als ich es jetzt noch fähig bin, und hätte also bessere Bilder geschaffen. Dann aber auch wäre mich als jünger das hiesige Unangenehme weniger schwer angekommen, und ich hätte mich schneller, hätte mich überhaupt hineinleben können. Ob ich mir jetzt noch Früchte davon erringe, ist mir noch nicht klar. Du hingegen würdest mit Deiner Energie und seltenen Ausdauer jetzt noch manches zur vollen Reife bringen können. Aber, wie gesagt, warte keine Jahre mehr!"

Mitte Januar 1869 schrieb er auch an Stückelberg: „... Ich komme zur Überzeugung, daß ich bereits schon zu alt geworden bin, um mich in dieses Paradies des Künstlers wie überhaupt des nach Bildung strebenden Menschen

so hineinarbeiten zu können, daß noch entsprechende Produkte von mir zu erwarten wären. Könnte ich meine Wohnung in Zürich für einige Jahre zu einem anständigen Zinse vermieten und mir dadurch einen längern Aufenthalt hier ermöglichen, dann würde ich frisch ins Zeug greifen und die Campagna und das Gebirge mit den schönen Menschen und ebensolchen Tieren zu meinem Studium vornehmen. So kann ich nur ansehn und mir ungefähr vorstellen, was alles Schönes hier zu machen wäre.... Das Leben der hiesigen Schweizer hat etwas Rührendes. Es sind lauter brave, biedere, fleißige Menschen und sie sind sehr zuvorkommend und äußerst gefällig, aber auch ebenso arge Philister und empfindlich, würde man sich nur etwas von ihnen trennen. In Kunstsachen geht's nur bis zu einem gewissen Punkt, dann ist's aus. Ihr Urteil wie ihr eigen Machwerk ist nicht sehr erbaulich. Die so nötige Anregung, das Ringen und Streben, Suchen und ewiges Kämpfen fehlt ganz. Auch in andern Kreisen ist wenig los, man sieht und hört wenig. Ein etwelcher Bummelton zieht durchs Ganze. Die Guten, Strebsamen, sagt man, ziehen sich zurück. — Am deutschen Kunsthimmel ist zwar ein neuer Stern erster Größe aufgegangen, der derzeit in Rom lebt und angestaunt wird. Seine Bildung erhielt er als Schüler von Piloty in München, ist von Salzburg gebürtig, und sein Glanz blendet dermalen ganz Wien. Er heißt Makart und ist der Schöpfer von den „Sieben Todsünden" oder auch die Pest in Florenz genannt. Ein koloristisches Phänomen, ein Maler wie Rubens, kühn, phantasievoll, etwas schlüpfrig, ja, so arg, daß es nur Herren, aber keine Damen ansehen dürfen. In drei Monaten malte er diese „Sieben Sünden" in drei Bildern; zwölftausend Gulden sind ihm dafür geboten, doch verlangt er mehr, fünfzehntausend, und nach dem Enthusiasmus zu urteilen, darf man annehmen, daß er noch mehr erhält. Hier malt er Romeo und Julia, ist seit anderthalb Monaten hier, und das Bild soll bald fertig sein. Wenn ich einmal das Glück genossen habe, diese Wundermalerei gesehen zu haben, so werde ich Dir berichten. Er hat kürzlich geheiratet, also in Flitterwochen. Gekleidet sind die beiden in moosgrünen Samt, beide nicht groß, zierlich gebaut, trippeln aneinandergeschmiegt auf dem Pincio herum. Sie hat lange, lange aufgelöste Haare vorn und hinten, Ohrenringe von drei Zoll Durchmesser. Kurz, ein Ehepaar aus den Urwäldern, werden von jedermann angestaunt, und manch Näschen rümpft sich. — Bei Feuerbach war ich auch einmal, er arbeitet viel und nur zuviel; aber immer sehr anregend. Scheint aber nicht sehr viel Freunde zu haben, lebt sehr zurückgezogen und ist vielleicht ein bißchen hoch zu Roß. Der gute alte Riedel[1]) riedelt immer noch drauf los, aber schwächer und schwächer,

[1]) August v. Riedel, Genremaler (1799—1883).

sonst ein sehr liebenswürdiger und herzguter Mensch. . . . Von Franzosen sieht und hört man keine Spur. Hebert [1]) als Direktor der Akademie soll sehr beliebt sein. Ich wünschte gern einmal hinzukommen, aber es findet sich keine Gelegenheit. — Die Heroen der Renaissance, die alten Skulpturen und Prachtbauten, die schöne Campagna mit den Viehherden und stolzen Campagnolen, das Gebirge und dessen klassisch schöne Bewohner, das Urwüchsige, Noble, der Himmel und die Vegetation, das alles ist so übermäßig schön, so begeisternd, anregend, daß es auf Erden nichts mehr Ähnliches gibt. Aber unsre Künstlerzunft des modernen Rom ist wenig erbaulich wie auch das ganze Papsttum und das ganze soziale Leben. — In Paris ist pulsierendes Leben, dort wird gearbeitet und Neues geschaffen, dort ist lebendiges Ringen und Kämpfen und unser Turnierplatz. In Rom sollte man sich im Winter begeistern, in Paris dann ochsen und arbeiten und seine Sommerfrische zum Ausruhen in der Schweiz durchleben."

Kaum auf römischem Boden, mietete Koller ein Atelier und verlangte vom Vater die Zusendung eines angefangenen Bildes samt dazugehörigen Studien. Wie ein Sturm war die Arbeitslust über ihn gekommen. Er wartete die Bilderkiste, die irgendwo hängen geblieben war, nicht ab, sondern begann Studien zu malen. „Nun reißt die Geduld," schrieb er Anfang Dezember an Zünd; „heute habe ich Farben und Leinwand gekauft und morgen male ich — was, weiß ich noch nicht." Das Ausbleiben der Kiste machte ihm „wind und weh; trostlos, ärgerlich stand ich Morgens auf und legte mich ärgerlich, schimpfend Abends ins Bett". (An Stückelberg, 17. I. 1869.)

In derselben Stunde, wo er die Kiste ausgepackt hatte, fing er zu arbeiten an und versäumte auch nicht eine Tagesstunde. „Seit vier Wochen sah ich weiter nichts mehr von Roms Pracht. Einzig Sonntags entwischte ich der Staffelei in die Campagna mit der Kompagnie Schweizer unter dem Kommando von General Bühlmann" [2]).

Das fertige Bild — „Mittagsmahl auf dem Felde" — reiste nach Wien an die Ausstellung, der Schöpfer aber mit seiner Frau und dem Maler August Weckesser, mit dem er sich befreundet hatte, ans Meer, nach Porto d'Anzio, wo er vier Wochen blieb und außer landschaftlichen und Ziegenstudien auch ein Eselbild malte. Dann fuhr er nach Neapel. Dort erreichte ihn die Freudenbotschaft, der Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha habe das in Wien ausgestellte Gemälde gekauft. Da Koller an der Hand von Studien, die vom Vater gleichfalls nachgeschickt worden waren, in Rom noch ein zweites Bild vollendet und sofort an Mann gebracht hatte, „Meiringer Flachsbrecherinnen, an denen

---

[1]) A. A. E. Hebert, 1867—73 Direktor der französischen Akademie in Rom.

[2]) Der Landschafter J. R. Bühlmann (1802—90).

ein Mann mit einer Kuh vorbeigeht“, so sah er nun seinen Reisesäckel ordentlich gefüllt und durfte wagen, die ursprünglichen Pläne wacker zu erweitern. Von Neapel fuhr er nach Capri, bei bewegter See in einer Barke nach Sorrent. Arger Staub, glühende Hitze und die Furcht vor den Banditen — eine Bedeckung war unerläßlich — beeinträchtigten den Weg nach Pästum und Pompeji, das Koller tiefe Eindrücke hinterließ. „Der Einblick ins Altertum,“ schrieb er wenige Tage vor der Heimfahrt an Zünd, „den uns Pompeji gewährt, ist von einem Interesse, das sich nicht beschreiben läßt. Was haben diese Menschen vor 1760 Jahren ein Bedürfnis für künstlerische Umgebung gehabt! Wo ließe sich in unsrer berühmten, fortgeschrittenen Zeit eine Provinzialstadt ausfindig machen, die nur den Schatten von Kunst aufzuweisen hätte wie Pompeji? Würde Paris mit Asche plötzlich überschüttet und nach 2000 Jahren aufgedeckt, es könnte im Verhältnis nicht das Interesse bieten. Es gehörten Monate dazu, Pompeji recht anzusehen, aber nicht wie für Reisende einige Stunden.“

Es drängte ihn nach der römischen Campagna. „Das Schönste von allem ist doch Rom und seine Umgebung!“ Er fuhr ins Albaner Gebirg, um noch eine stattliche Zahl von Studien zu gewinnen. Das Blumenfest in Genzano entzückte ihn derart, daß er an Zünd schrieb, die schwungreichste Phantasie vermöge keinen schönern Traum zu denken. Trunken von der blühenden Herrlichkeit, fuhr er mit dem Vetturin unter dem funkelnden Sternenhimmel der ewigen Stadt zu. Eine unweit der Straße in Brand geratene Strohhütte sprühte ihren Schein weit übers Land. Gegen Mitternacht erreichten er und die Frau Rom. Hier fand er eine Depesche, die ihm den Tod seiner Schwester Emilie meldete.

Seine italienischen Tage waren gezählt. Übersättigt von unendlichen Eindrücken, ermüdet vom Reisen, angegriffen von der Hitze und häufigem Schirokko, empfand er heftige Sehnsucht nach den frischen Heimatlüften, nach Ruhe und Tätigkeit. „Wie will ich mich wieder in meinem Atelier aufs Arbeiten freuen!“

Am Vorabend des Aufbruchs nach der Schweiz die Wandererträgnisse summierend, formulierte er seinen Gewinn so, „daß er nichts als einen flüchtigen Begriff von Italiens Schönheiten mit zurücknehme“. Dazu kamen aber ein erfrischter Geist, ein neuer Schwung der Arbeitskraft und die herrlichen Erinnerungen, die langehin beglückend nachglänzten, freilich auch die Sehnsucht nach dem Süden schmerzlich erregten.

Anfangs Juni erfolgte die Heimfahrt. In den Straßen Parmas stieß das Ehepaar unvermutet auf Böcklin, der von Basel hergereist war, um für die Wandgemälde im Treppenhaus des Museums, an denen er damals arbeitete, die Freskentechnik Correggios zu studieren.

Der in der Hornau wieder Eingesponnene behagte sich innerhalb der vier Wände. Doch die Vaterstadt und die Mitbürger mißfielen ihm gründlich. Es war, wie wenn unter dem noch ungebrochenen Nachglanz der südländischen Reize all die Bitternisse der Zürcherischen Kunst- und Unkunstzustände wieder aufquöllen. Er schalt in einem Brief an Weckesser, wie niemals in einem an die Vertrauten Zünd und Stückelberg. „Welch Entsetzen beim ersten Ausgang in die Stadt, diese miserabeln weißen Würfelhäuser, so langweilig und trocken als nur möglich; aber noch entsetzlicher die Menschen, die wie abgehundete Sklaven gebückt herumrennen, kein ordentliches Gesicht, von allen häßlichen Leidenschaften verzerrte Grimassen! Die Frauen und Mädchen schlapp, ohne die geringste Grazie in Haltung, Gang und Kleidung, die letztere grau und wieder grau, schwarz und höchstens braun oder hell kaffeegelb! Und wie erbärmlich nüchtern, prosaisch ihr Denken und Reden! Es fröstelte uns." (13. VI. 1869) [1]).

Das gab sich nach und nach, zumal er, ins Malen vertieft, vorderhand mehr mit dem Vieh als mit Menschen in Berührung geriet. „Den ganzen Sommer", meldet er Weckesser Anfang Dezember, „war ich unablässig mit Studien beschäftigt, und jetzt muß ein Bild ums andre untermalt und nach und nach fertig gemalt werden. In diesem unausgesetzten fieberhaften Drauflosschaffen vergehn die Tage, die Wochen und Monate mit einer rasenden Schnelligkeit."

Italien hatte ihm die Überzeugung befestigt, daß er in der denkbar strengsten Wahrheit bleiben müsse. Kaum hatte er den Reisestaub abgebürstet, so warf er sich ausschließlich aufs Studienmalen. Tagtäglich bis Herbstende ließ er die fünf Tiere seines Stalles, wenn es wettershalber anging, durch die beiden Knechte an bestimmte Plätze der Hornau und des Zürichhorns und selbst ins seichte Wasser führen und an gewissen Stellen Staffeleien aufpflanzen, im ganzen etwa ein Dutzend. Je nachdem ein Tier sich legte, eilte er mit Pinsel und Palette herbei. Dabei war alles eingeteilt und abgezirkelt. Eine Studie z. B. war bestimmt für die Zeit von neun bis halb elf. Legte sich das betreffende Tier innerhalb besagter Frist nicht, so war es an dem Tage nicht mehr zu brauchen. Auch in der ärgsten Sonne durfte er keinen Schirm aufspannen, weil das Tier sonst aufgestanden wäre. Gewöhnlich setzte sich die Frau mit ihrer Handarbeit zu ihm, brachte ihm auch das Essen heraus, wenn er nicht vom Fleck wich, um eine Beleuchtung oder Stellung auszunutzen.

Zeitlebens machte er sehr selten aus Studien Bilder. Sondern er machte die Studien zu den Bildern, die er sich ausgedacht hatte. Die Motive

---

[1]) „Die Schweiz", 15. Februar 1905, S. 84.

ersann und ergrübelte er nicht. Sie fielen ihm ein, oft mehr, als er bedurfte. Menge, Eigenheit und Gemüt seiner Erfindungen zeigen, daß er ein Dichter, die sorgfältige Durchbildung und Machweise zeigt, daß er ein Künstler war. Er besaß ein so energisches Vorstellungsvermögen, daß er von Kartons und fast immer auch von Skizzen Umgang nahm, vielmehr den Entwurf gleich auf die Leinwand brachte, gewöhnlich an einem Tag. Glaubte er mit dem Gegenstand im reinen zu sein, so wartete er nicht zu.

Hatte er ein Motiv erlesen und zurechtgerückt, so fahndete er nach den notwendigen Tieren. In vielen Fällen kaufte er sie, Pferd und Rindvieh, da nur auf diese Weise ein genaues Studium möglich war. Selbstverständlich mußte er sie wieder veräußern, sobald das Werk, dem sie gedient, beendet und keine Aussicht war, sie für ein andres zu verwenden. Also gehörten in sein Pflichtenheft auch die Obliegenheiten eines zeitweiligen Viehhändlers. Einmal z. B. setzte er folgende Anzeige in die Zeitung: „Zum Verkauf: ein sechzehn Monate alter Zuchtstier, Rotfleck, Erlenbacher Rasse.“ Einem seiner Lieferanten, einem Landwirt in Unterstraß, schrieb er eines Tages: „Hiermit schicke Ihnen (durch den Knecht) wiederum eine gemalte Kuh, wie ich eine solche in natura zu haben wünschte, die ordentlich Milch gibt und sonst preiswürdig ist. Besagte Kuh soll, wie Sie auf dem Muster sehen, blauschwarz vorn und braunschwarz hinten sein, einen weißen Kopf haben, weißes Behäng (Lämpen), weiße Füße und unten am Bauch ebenso. Sie soll jung sein und eher fein und zierlich gebaut.“

Gegen Nücken und Tücken der Bauern und Händler war er nicht immer hinreichend gewappnet. Ergötzlich war ein Handel, der sich unvermutet zerschlug. Eines Morgens sprach ein Bäuerlein in der Hornau vor, um eine zum Verkauf ausgeschriebene Kuh zu besichtigen. Die Ware leuchtete ihm ein, der Preis nicht minder. Aber gerade weil man keinen Versuch der Überforderung machte und das Tier nicht anpries, witterte er eine Schlinge und fragte: „Warum wollt Ihr die Kuh verkaufen?“ „Ha,“ erwiderte Koller, „ich brauche sie nicht mehr, ich habe sie gemalt.“ „Gemalt!“ rief der Bauer und entfernte sich spornstreichs. Er glaubte, der Maler habe die Kuh angestrichen und so zum Verkauf herausstaffiert.

Sobald die Verkäufer merkten, daß der Maler sich auf ein bestimmtes Tier versteifte, so schraubten sie natürlich die Preise rechtschaffen in die Höhe. Das unabweisliche Einhandeln neuer Modelle fraß ein gut Teil seiner Bildereinkünfte. Auch verursachten die zwei zur Viehwart im Stall, im Freien und beim Malen erforderlichen Knechte ansehnliche Auslagen. So gelangte er nicht dazu, einen runden Sparpfennig auf die Seite zu legen.

Im Frühling 1870 beschickte er den Pariser Salon mit mehreren der im

Lauf des Winters entstandenen Bilder und reiste ihnen dann nach, doppelt begierig auf die neueste französische Malerei, seit er die Kunstschätze und Landschaften Italiens gesehen hatte. Die Werke erhielten diesmal wenigstens gute Plätze, wenn auch von eigentlicher Anerkennung keine Rede war. Da erging es Böcklin übler. Man hatte sein Bild so hoch gehängt, daß er sofort, wie er es gewahrte, zornig aus den Ausstellungsräumen weglief und mit dem nächsten Zuge Basel zufuhr. Wenige Stunden vorher, noch ehe er um das Schicksal seines Bildes wußte, hatte er, von den beiden Winterhalter begleitet, Koller getroffen.

In der Hornau nahmen Fleiß und Hervorbringung des aus Paris Heimgekehrten rüstigen Fortgang. Das eminente Können, die durch die italienische Reise bereicherte Anschauung und Einsicht, der rastlose Ernst und nicht zuletzt die leibliche Gesundheit schienen nun erst das Eintreten der gereiften Meisterschaft zu verbürgen und eine lange Reihe der vollkommensten Schöpfungen zu gewährleisten.

Doch jetzt versetzte ihm das grausame und tückische Schicksal einen verhängnisvollen Schlag.

An einem drückenden Junitag malte er im Freien, neben den Knechten, die das Hornauheu zusammenrechten. Auf einmal sah er die Stelle nicht mehr oder doch nur undeutlich, wo er den Pinsel auf die Palette tupfte. Er schob die Erscheinung auf Hitze und Übermüdung und wusch das Gesicht mit kaltem Wasser. Als er aber die Arbeit wieder aufnahm, war es nicht besser. Er sah die geraden Linien gebogen und vermochte die Entfernung zwischen Pinsel und Leinwand nicht mehr zu berechnen, so daß er sie entweder mit der Pinselspitze nicht berührte oder einen Klecks machte.

Hochgradig kurzsichtig wie der Vater, hatte er seit dem dreizehnten Jahre einer Brille bedurft, Studien häufig mit dem Feldstecher und in blendender Sonne ohne Schirm gemalt. Doch hätte ihn die bei starker Kurzsichtigkeit nicht seltene Krankheit wohl auch erreicht, wenn er mit den Augen schonlicher umgegangen wäre. Es war eine Degeneration und daraus sich entwickelnde Zerstörung des Netzhautzentrums.

Nun brach eine Zeit bitterer Prüfung herein. Er mußte im Dunkeln sitzen, heftiger noch als von der erzwungenen Untätigkeit gequält von der ungewissen Zukunft. Erst war die Rede von einer Kur, die sechs bis sieben Wochen dauern sollte. Aber die ganze zweite Jahreshälfte 1870 war verloren, und auch im folgenden Jahre durfte er nur behutsam sich wieder vor die Staffelei wagen. Doch zählen die zunächst entstandenen Bilder zu seinen besten: „Nebel auf der Alp", vom Winterthurer Kaufmann Friedrich Imhoof-Hotze gekauft und dem Kunstverein seiner Vaterstadt geschenkt; „Idylle aus dem Berner



Rudolf Koller

Photogravure und Kupferdruck von O Felsing, Berlin S.W.

Studie

1862

Oberland", jetzt Eigentum des Kunstvereins Glarus, und „Pferdeschwemme", jetzt im Lausanner Museum.

Erquickung spendete 1872 eine Reise nach dem Süden, ein ungefähr ebenso unerwartetes Geschenk wie die erste. Frau Koller trug seit der Italienfahrt Sehnsucht nach der Riviera, und als ihr nun unvermutet ein kleines Erbe anheimfiel, so steuerte sie mit dem Manne dem Mittelmeer zu. Sie fuhren nach Genua, Bordighera, Nizza, das Koller nur als schwächlicher Abklatsch von Paris erschien, hierauf nach Cannes und endlich nach Marseille, wo eine Nichte der Frau Berta an den Konsul W. Mooser verheiratet war.

Für ausgestandene Trübsal und Kümmernis entschädigte mit vollen Händen das Jahr 1873, eines der gefreutesten und erfolgreichsten in Kollers Leben. Er reiste mit seiner Frau nach Wien, wo er in der Familie seines Schülers Bühlmeier, den er vortrefflich porträtiert hat, wochenlang die liebenswürdigste Gastfreundschaft genoß. Er hatte außer dem „Nebel auf der Alp", der „Idylle aus dem Berner Oberland" und der „Pferdeschwemme" eine Herbstlandschaft mit Vieh ausgestellt, die er für sehr annehmbaren Preis verkaufte. Auch in einen Orden kristallisierte sich die Anerkennung seiner Schöpfungen.

Nach Zürich zurückgekehrt, empfing er von der Direktion der Schweizerischen Nordostbahn einen wichtigen Auftrag. Sie beabsichtigte, Alfred Escher, der aus ihrer Mitte schied, um seine Kräfte ungeteilt der Gotthardbahn zu widmen, deren eigentlicher Schöpfer er ist, ein Bild zu schenken. Das Motiv war vollkommen Kollers Belieben anheimgegeben und hinsichtlich seiner Beschaffenheit nicht die geringste Andeutung gefallen. Er entschloß sich sofort, es am Gotthard zu holen, auf dessen Durchtunnelung sich Eschers Gedanken und Mühen seit Jahren gerichtet hatten. Im Hotel Monte Prosa auf der Berghöhe fand er die Gesellschaft der Bundesräte Welti und Hammer und der Zürcher Damen Heim, als Verwandte der Malerin Anna Fries ihm langeher wohl bekannt.

So eifrig er nachdachte und hinter Studien her war, das Wichtigste versagte sich ihm, ein rundes, blankes Motiv, so daß er schon fürchtete, unverrichteter Dinge die Talfahrt antreten zu müssen. Schließlich führte ihn ein Wort der Frau darauf, daß er schon gefunden hatte, was er noch verborgen glaubte. Als er eines Tages auf der Südseite des Passes, bei der Schutzhütte San Giuseppe, unweit der Felswand, die den deutschen Namen trägt „Die Bänke", die Gotthardpost skizziert hatte, da sagte die Frau: „Aber was plagst du dich noch mit Suchen? Mach doch das Bild daraus!" Das leuchtete ihm ein. Er fuhr nach Flüelen hinunter, wo ihm gemäß Weltis Anordnung die Postverwaltung zum Behuf der Detailstudien alles Erforderliche zur Verfügung stellte.

So entstand „Die Gotthardpost“, sein bekanntestes Werk. Sein bekanntestes, doch trotz aller Vorzüge nicht sein bestes, wie er immer wieder betonte. „Es ist wenig Malerisches daran,“ meinte er. „Der Titel ist eigentlich das Beste. Der hat das Bild populär gemacht.“

Übers Jahr, 1874, verweilte er vier Wochen auf der Engstlenalp, immer mit Studienmalen beschäftigt, und begab sich dann nach Meiringen, wo ihn sein gewöhnliches Leiden packte, ein starker Schnupfen, der fast den ganzen Winter anhielt. „Wie gewöhnlich im Winter teilt sich mein Dasein in Schnupfen, Husten und in Harren auf die schöne Jahreszeit.“ Mit Verkäufen und Bestellungen war es schlimm bestellt, und die Zeiten ließen sich für die Maler übel an. Zwei große Bilder, die er nach London geschickt hatte, kamen wieder zurück. „Große Bilder große Bürde, kleine Bilder kleine Freude,“ seufzte er. Sehr fühlbar war ihm in seiner ohnehin gedrückten Lage und Stimmung der finanzielle Zusammenbruch eines Verwandten, für den er zugleich mit dem Vater Bürgschaft geleistet hatte.

„Um nicht zu versauern und die Arbeitslust aufzufrischen, muß ich ein tüchtiges Kunstbad über mich ergehen lassen,“ schrieb er Stückelberg. „Wir können unmöglich alles nur aus der Natur schöpfen. Es ist noch ein Etwas, das das Kunstwerk ausmacht, es ist die Begeisterung, mit welcher man die Natur ansieht, und diese Stimmung ist die Sprache der Zeit. Diese muß studiert sein, um verstanden zu werden.“

Er fühlte, er stand wieder vor einem Wendepunkt. Obgleich er das Reisegeld aufnehmen mußte, entschloß er sich, mit der Frau den Pariser Salon zu besuchen. „Diese Reise“, ließ er Stückelberg wenige Tage vor dem Aufbruch wissen, „fällt mir sehr schwer, auf meinen Gemütszustand wie auf meine Kasse. Aber ich sage mir und fühle es nur allzu gut, ich muß mir ein solches Katzenjammersturzbad gefallen lassen, sonst versaure ich trotz immerwährendem Naturstudium, fleißigem Ringen und Kämpfen. Gerade der Salon und nicht Galerien alter Meister, wo die Vergleichung schwieriger und nicht auf dem Platz geschehen kann, ist so instruktiv und oft heilsam. Ich behaupte mit dem noch lange nicht, daß der Salon oder der moderne Franzose maßgebend sei. Aber ich glaube, es ist notwendig, immer au fait zu bleiben, den Feind oder die Mode zu *kennen* und sie richtig zu würdigen, wonach man sich dann selbst richtet, anzunehmen, was gut, und sich vor dem zu hüten, was vergänglich ist. Wie Robinet schreibt, müssen ganz merkwürdige, gute und brillante Bilder da sein. Mein Bild hängt, scheint es, schlecht. Eine Wiederholung von früher. Ärger und Verdruß wird es genug absetzen. Aber in diesen sauren Apfel muß gebissen werden. Ich will mir alle Mühe geben und nichts unversäumt lassen, wo ich wichtige Fortschritte machen kann, damit ich mir niemals eine Feigheit

vorzuwerfen habe. Ich bitte Dich inständigst, komme mit uns! Es würde mich so sehr freuen und gäbe mir mehr Mut, diese Prüfungen zu ertragen." (7. V. 1875.)

Wieder stieg er, nachdem er die stechenden Schauer überwunden, gekräftigt und erquickt aus dem Jungbrunnen Paris. „Mein bester Freund," schrieb er an Zünd, „seit Mittwoch bin ich wieder in der stillen Hornau angelangt, nachdem wir eine ganze Unzahl Bilder gesehen haben. Der Salon verblüfft, macht unzufrieden, ärgerlich. Es hat so viel Schund, so viel Routine, heillose Kleckſereien und Unsinn. Es ist eine Herkulesarbeit, sich hindurchzuarbeiten; aber schließlich findet man doch manches Gute und einiges Vorzügliches. Obenan steht für mich Breton mit seinem ‚Feu de St. Jean', ein Bild voll Leben, Wahrheit und Schönheit. Bouguereau hat eine sehr schöne Madonna. In den Landschaften ist wenig Vorzügliches. An Genrebildern sind viele mit heilloser Geschicklichkeit gemacht. Dann Schlachtenbilder, wo man nichts vom Feinde zu sehen bekommt. Einige Corots sind bezaubernd. Aber interessanter und lehrreicher ist die jetzt eröffnete Ausstellung der Werke von Corot. Dies allein ist die Reise nach Paris wert. Es tut mir sehr leid, daß Du und namentlich Du diese nicht sehen kannst. Hier lernt man diesen ersten Landschafter erst recht kennen. Es sind zweihundert Bilder und darunter eine Masse wahre Perlen.

Dann ferner war ich im Atelier von Munkacsy, von Français und von Meissonier. Darüber will ich Dir einmal mündlich relatieren. Du kannst Dir denken, wie interessant für mich letzteres war. Ich war zweieinhalb Stunden bei ihm, er malte, modellierte. Die ganze Sache ist so einfach als möglich. Er ist erstaunlich geschickt und malt prima. Jeder Knopf nach der Natur. Alles zu seiner Verfügung. Äußerst liebenswürdig hat er uns empfangen.

Von Fortuny sah ich auch ein Dutzend Bilder in Privatbesitz. Reizend und geschickt, geistreich und eigentümlich im höchsten Grade. Es ist eben nur Paris, das einem so viel, so Gutes, Neues und Anregendes bietet. Aber dort muß man malen und dort muß man sein, wenn man ausstellen will. Mein Bild hängt abscheulich. Ich konnte es nicht beurteilen." (30. V. 1875.)

Daheim lauerte das Unheil. Die Frau wurde auf den Tod krank. Als sie sich zur Erholung auf die Engstlenalp begab, konnte er sich, nach so schweren Einbußen an Zeit und Stimmung, nicht zur Begleitung entschließen.

Am Tag ihrer Heimkehr, Anfangs September, mußte auch er zum Arzt. Das nämliche Leiden hatte nun auch das linke Auge befallen. Lange Wochen verseufzte er in der Klinik des hervorragenden Ophthalmologen F. Horner, lange Wochen im Dunkelarrest der Hornau, wo er, wie die tapfere Frau an

Zünd berichtete, ein wahres Fledermausdasein führte, das sie schreibend, lesend, plaudernd mit ihm teilte. Die Ausblicke waren weit melancholischer und jammervoller als nach dem ersten Auftreten des Übels, weil man jetzt, wie Frau Koller schrieb, „keinen festen Anhaltspunkt dafür besaß, ob und wie Rudolf wieder würde malen können".

Den ersten Brief, den er, nach einer Pause von zehn Monaten, wieder zu schreiben sich getraute, richtete er an Zünd. „Meine Augen sind etwas besser, aber ich muß sie sehr schonen." Die Hoffnung auf Genesung äffte ihn. Die Besserung ließ so lange auf sich warten, daß er die wenigen Briefe der nächsten Jahre der Frau in die Feder diktieren mußte, da er außer stande war, „eine korrekte Zeichnung noch was immer zu machen, noch zu lesen oder zu schreiben". (Frau Koller an Zünd, 31. XII. 1878.)

Zwei Jahre lang durfte er nur Landschaften malen. Erst 1880 fing er wieder mit Tieren an. Sein ganzes Elend klagen die Worte: „Ich lebe still dahin. Mein Augenleiden hat all meinem Streben ein vorzeitiges Ziel gesteckt. Hätte ich normale Sehkraft, wie wollte ich noch ringen und schaffen! Ich male jetzt ein großes Bild nach früheren Tierstudien, eine Heuernte. Die Arbeit freut mich, weil sie läuft. Ich bin einig mit allem, nur habe ich eine unsagbare Mühe mit dem Figürlichen. Ich sehe meines Fleckens im Auge wegen nicht, wo ich mit der Pinselspitze hinkomme. Und da ist's fertig mit Zeichnen." (30. XII. 1880 an Zünd.)

Damals hatte er, wie sich aus dem nämlichen Brief ergibt, nicht weniger als zweiundzwanzig ganz- und halbfertige Bilder im Atelier. Kleine zu malen verbot ihm das Augenübel, große brachte er nicht oder schwer los. In vielen Fällen widerstrebte das umfängliche Format der beschränkten Wandfläche einer Privatbehausung.

Notwendigerweise änderte sich infolge des Augenleidens nicht nur das Format, sondern die ganze Haltung und Auffassung. Koller hat sich darüber in einer autobiographischen Aufzeichnung [1]) folgendermaßen geäußert: „Von kleinen Bildern mußte ich ganz abstrahieren. Nach der Natur Studien zu malen wie früher mußte ich ganz aufgeben. Und doch kann kein Maler ohne die genaueste Beobachtung der Natur etwas Ordentliches zu stande bringen. Nun lernte ich eine andre Art Studieren. Ich besah mir das betreffende Modell in richtiger Stellung im Freien sowie auch die landschaftlichen Details, memorierte so gut als möglich und ging dann in das Atelier und malte das Gesehene. Es ist dies ein in gewissem Sinne ganz richtiges Verfahren. Man ist weniger der Sklave der Natur, das Überflüssige läßt man

[1]) Entstanden 1888.

viel leichter weg, was zu dem Gesamteindruck des Bildes nicht nötig ist, und bequemt in Form und Farbe alles besser dem Bedürfnis des Bildes an. Die ganze Arbeit wird freier, man geht mehr auf die Haupterscheinung los, verliert sich nicht im unnützen Detail. Auch ist die geistige Anstrengung künstlerisch höher als das Kopieren der Natur, das, was die Photographie auch kann. Da aber auch manch Gutes, was der unmittelbare Eindruck des Naturmalens unwillkürlich erzeugt, bei diesem Memorieren dahinfällt, jedenfalls viel schwieriger zu erhaschen ist, so wird man genötigt, diesen Mangel durch Theorie und Verstandesübungen zu ersetzen. Die Formen müssen konstruiert werden und die Farbentöne müssen durch die Gesetze der optischen Erscheinungen hergeleitet werden. Hätte aber jemand mit diesem Augenübel, mit dem ich nun behaftet bin, nicht die Erfahrungen durch ein sehr fleißiges Studienleben, die ich mir gesammelt habe, so könnte er jetzt mit den besten Verstandesoperationen kein Bild herstellen. Wenn ich auch in manchen Richtungen das nicht mehr im stande bin zu leisten, was ich früher konnte, so hat mir doch diese jetzige Art des Arbeitens wiederum große Vorteile geboten. Das kleinliche Ausführen, die Gewissenhaftigkeit von früher habe ich verloren, und an Stelle dessen tritt ein freieres, übersichtlicheres, breiteres Arbeiten. Kontraste der Formen und Farben sind mir jetzt wichtiger als feine und der Natur abgelauschte Spitzfindigkeiten. Mit schattenlosen Figuren in grauen, schmutzigen, abgetönten Tinten kann ich wegen der schwachen Augen nichts mehr anfangen. Ebensowenig ist mir möglich eine zarte, feine Pinselführung, Eingehen ins feine Detail.... In dem Jahr 1885 kam Böcklin nach Zürich, wo er sich ein großes Atelier baute. Durch seinen Einfluß wurde ich in manchem bestärkt und engagiert, noch energischer in den mir durch das neue Studieren ..." [1]).

In der Tat: diese Ausführungen Kollers stützen sich auf Böcklins Verhalten zu Natur und Modell. Aber Böcklin rang frei und aus angeborenem Trieb nach der typischen Kunst, während den fünfzigjährigen Koller, der durchaus zum Realisten, zum Veristen, geartet war, die Krankheit zu ihr zwang. Er wuchs nicht, wie es etwa geschieht, aus überstrenger Wahrheit zum Typischen empor. Er wurde von heut auf morgen vor die Wahl gestellt, ganz anders als bisher und in einer bis auf den Tag ihm fremden Art oder gar nicht mehr zu malen. Dreißig Jahre lang hatte er mit stetig gesteigerter Gewissenhaftigkeit nach der Natur studiert. Während der dreißig, die nach der Erkrankung des linken Auges ihm noch beschieden waren, konnte er keine Studien mehr

[1]) Koller sah infolge seines Augenleidens zur Zeit der Abfassung der kleinen autobiographischen Skizze (1888) bereits so undeutlich, daß er zwar zur Not noch zu schreiben, nicht aber das Geschriebene zu lesen und zu kontrollieren im stande war. Aus diesem Grunde mag der zuletzt zitierte Satz unvollendet sein.

machen und mußte sich mit den alten behelfen, so daß seiner unvergleichlichen Tierkenntnis zum Trotz mit der Zeit die Zahl der nicht mehr überzeugenden Einzelheiten wuchs.

Früh zeichnete ihn ein vortrefflicher Formatsinn aus. Sein untrügliches Gefühl setzte Motiv und Umfang so sehr ins richtige Verhältnis, daß man vor seinen Bildern kaum je auf den Gedanken gerät, ein kleineres Format — das Umgekehrte ist überhaupt sehr selten — wäre angezeigter gewesen. Nun sah er sich ein für allemal auf große Flächen gewiesen. Dadurch verloren seine Schöpfungen die Intimität, die durch kein lebhafteres Kolorit, durch keine Kontrastverstärkung aufzuwiegen war. Und es war schlimm, daß von jetzt an seine Werke zu entbehren begannen, was just der größere Maßstab forderte, nämlich genaue Studien. Auch bei beträchtlichen Maßstäben kommt eine breite, das Nebensächliche mißachtende Behandlung durch, sobald hinter ihr das Vermögen steht, nötigenfalls jeden Augenblick über jedes Detail zu verfügen. Diese souveräne Sicherheit fängt seit ungefähr 1880 Kollers Bildern zu fehlen an.

Was ihnen bis gegen sein siebzigstes Jahr blieb, das waren alle jene Tugenden, denen das Augenleiden nichts anzuhaben vermochte: der ganze, oft noch sehr bedeutende Wurf, Erfindung, Komposition, Spiel und Gegenspiel der Linien und Farben, die Bildwirkung.

Es schmälert den Wert vieler seiner Bilder in etwas, daß er, der doch Tier und Landschaft vorzüglich abzuschreiben wußte, mitunter allzu fühlbar nach geschlossener Handlung, nach sinnfälligem Vorgang und Geschehnis strebt. Künstlerernst und das Bedürfnis, die manchenorts von oben herab angesehene Tiermalerei inhaltlich möglichst zu heben, mögen ihn mit dazu bewogen haben. Als ihm dann die Augen immer mehr erschwerten, aus der Natur zu schöpfen, begann dieser Hang zum Gegenständlichen zuweilen eine anekdotische Haltung anzunehmen, was dem alternden Meister ein gewisses Gewicht seiner Schöpfungen zu gewährleisten schien, tatsächlich jedoch ihre Vorzüge beeinträchtigte.

Nach der „Heuernte“ entstand der „Aufzug auf die Alp“. Dieses großzügige und poetische Bild erwarb Anfang 1882 ein Nachbar Kollers, der Deutschrusse E. H. Brandt, und lupfte dadurch den Maler für ein Jahr aus den Sorgen. Kollers neue Art und Richtung zeigen noch ausgeprägter „Der Schafweg“ und „Auf dem Felde“.

Gerade in den Zeiten des gewaltsamen Überganges hätte er reiche Anschauung und Blicke auf die Arbeiten andrer von nöten gehabt. Doch die schonungsbedürftigen Augen verwehrten ihm den Besuch von Ausstellungen. Zwar unternahm er 1876 eine Herbstfahrt nach München, doch mehr, um die alten Freunde wiederzusehen und sich zu vergewissern, ob seine beiden Bilder gut untergebracht seien, eine „Schwemme“ und ein „Gewitter auf der Alp“.

Über die Münchner Augenweide gingen ihm die Studien, die ihm Zünd im Sommer gezeigt hatte: „Der Eindruck bleibt mir in der Erinnerung noch lange als das Außerordentlichste, was ich in dieser Richtung kenne. Es ist das darin, was nie durch Moden und Umwälzungen in der Kunst verloren gehen kann."

Unterhaltsam, tröstlich und lehrreich war Koller das Werk eines andern Freundes, das damals an den Gestaden des Vierwaldstättersees entstand. Julimitte 1880 begann Stückelberg seine Kartons auf die Wände der Tellskapelle zu übertragen. Er hatte schon vorher, als er in Bürglen die ausgezeichneten Studien zu dem heroischen Zyklus malte, auf Kollers Beirat und Beistand gerechnet. Den 20. Januar schrieb er diesem zu drei kleinen, am Brieffuß hingeworfenen Pferdeskizzen: „Diese drei Sudelstriche sollen die Stellungen meiner Pferde vorstellen. Du kannst Dir denken, wie glücklich ich über Deine Kooperation wäre, sofern Du Studien von Pferden in diesen Stellungen mir anvertrauen würdest. Ich habe beim Malen meiner Studien in Bürgeln, als ich vor solchen Pferden saß, immer an meinen Freund und Pferdemaler par excellence denken müssen."

Ende September 1880 fuhr Koller für einige Tage nach der Tellsplatte, wo er, schon lange vom Wunsch getragen, sich auch ein wenig unter die Freskanten zu mengen, eben recht kam, an der Luft des beinahe vollendeten Rütlischwurs noch etwas mitzumalen. Es machte ihm Vergnügen, auch einmal „Mauer unter sich gespürt zu haben" [1]).

Er wiederholte den Besuch und erzählte auch Gottfried Keller davon, so daß diesen die Lust anwandelte, das Abenteuer mit den Heldenbildern am See auch zu bestehen und an der nächsten Ausfahrt Kollers sich zu beteiligen. Es war beinahe auf den Tag ein Jahr seit Kollers erstem Erscheinen in der Tellskapelle, als seine Frau sich vom Zürichhorn nach dem Bürgli aufmachte, um dem Dichter das Vorhaben eines neuen Ausflugs in die Waldstätte anzusagen. Die Jungfer Regula öffnete der Unbekannten die Türe und rief dann über den Flur weg: „Gottfried, es will eine Frau — eh, eine Dame zu dir!" Der Dichter, der sich, wie er nachher bekannte, in der Eile mit einer Krawatte herausgeputzt hatte, war gerührt. „Was," sagte er, „meinetwegen haben Sie den weiten Weg gemacht?"

Die selbviert ausgeführte Fahrt — denn der Maler Rittmeyer und Frau Koller waren ebenfalls von der Partie — hat Gottfried Keller in dem Aufsatz „Ein bescheidenes Kunstreischen" beschrieben. Dabei kam seinem zyklischen Bedürfnis, seinem Verlangen nach Fülle und Abrundung zu statten die ungesuchte Folge

---

[1]) Albert Geßler a. a. O. S. 104.

freundlicher Kunsterlebnisse, die den vier Reisenden beschieden war. Sie fuhren nämlich von der Tellsplatte nach Luzern, wo sie in einer Ausstellung Böcklins Tritonenfamilie und dann in Zünds Hause die Menge köstlicher Studien sahen.

Noch etwas andres kam dem feinen Reisebericht zupaß: Kollers Urteil hat darin seinen Niederschlag gefunden. Der in der Regel einsilbige Maler schrieb meist widerwillig und fühlte sich im schriftlichen Ausdruck leicht befangen, wenn er sich nicht gerade vor den zwei, drei besten Freunden erging. Äußerte er sich jedoch über Kunst, so floß es ihm glatt vom Munde und aus der Feder. Er traf den deckenden Ausdruck auf der Stelle und verstand einen Künstler mit wenigen Worten zu charakterisieren. Die Urteile über Stückelbergs Tellfresken und Zünds Landschaften in Kellers Aufsatz sind gewiß Kollers Urteile. Der dichterliche Sprachherr hat sie nur nach seiner Weise gemodelt. Es sind die Fachurteile eines ausübenden und erfahrenen Malers, der überall zum Technischen durchdringt und als Selbstschöpfer die Schwierigkeiten und Vorzüge ermißt, an die der Laie fast nie, der Dilettant nicht immer denkt. Kellers frühere Auslassungen, nämlich über Kollers „Schlafenden Knaben", über die zartfarbigen Bilder aus den sechziger Jahren, über die „Pflügenden Ochsen" und die gleichzeitige über die „Auffahrt auf die Alp", stechen davon merklich ab: in ihnen sprach der kunstsinnige und kunstverständige Dichter, der den Nachdruck auf Geist und Haltung der Bilder legt.

Die Reisechronik wird gekrönt durch ein ausgiebiges Lob Kollers, auf den der Dichter zum Schluß ungezwungen überlenkt: „Von unserem verwegenen Ausfluge heimgekehrt, saßen wir ein Weilchen auf dem Trockenen punkto Malerfreuden, bis wir auf den billigen Einfall gerieten, dahin zu gehen, wo wir hätten anfangen sollen; und so suchten wir Rudolf Kollers sonnigen Wohnsitz auf, den die Wellen des Sees in ewig wechselnder Gestalt bespülen." Der Dichter streift Kollers Los als das eines im Vaterlande Gebliebenen, der „die Einsamkeit siegreich überwunden und bis auf diesen Augenblick so rastlos und mutvoll gearbeitet hat, wie wenn er mitten im auf- und anregenden Treiben eines Zentrums lebte". Er nennt ihn „einen Meister, der sich durch keine Schwierigkeiten von seinen Zielen abziehen, sondern Konzeptionen und Ausführungen in unverminderter Kraft und Kühnheit sich folgen läßt"; er rühmt seine neueste Schöpfung, den „Aufzug auf die Alp", als ein abermaliges Zeugnis des „großen Talentes, welches ein im konventionellen Schlendrian versunken gewesenes Genre original in die Höhe gebracht hat und aufrecht hält". Er rühmt die ungebrochenen Farben, die Weite, Leichtigkeit und Lichtfülle der ganzen Darstellung.

Er hat auf Koller bis ans Ende immer große Stücke gehalten und auch nach der durch das Augenübel bewirkten Kunstwende nichts auf ihn kommen



Rudolf Koller

Photogravure und Kupferdruck von O. Felsing, Berlin S.W.

Skizze zur Gotthardpost

1873

lassen, vielmehr jede, auch die berechtigtste und maßvoll vorgebrachte Kritik herb und schroff abgewiesen. Selbst ein tapferer Mann, bewunderte er den Mut und Heroismus Kollers, der, obgleich aufs tiefste getroffen, unablässig weiter arbeitete und sich nicht ergab. Es entsprach seinem Urteil und Verhalten in diesen Dingen, daß er nach beendigtem Kunstreischen sich gürtete, um vor den Mitbürgern für den Maler einzutreten. Er wollte die Nergler und Verkleinerer seines Freundes treffen, die unterm Publikum im Schwange gehenden Meinungen abfertigen. Er wußte wohl, auch aus Kollers Munde, daß man die großen Formate, die lebhafte Farbe, die mehr als früher dekorative Haltung, die im einzelnen weniger exakte Zeichnung, kurz, das ganze veränderte Gehaben seiner Kunst bemängelte, daß man ihn als einen Rückschreitenden betrachtete und sogar die schnöde Mär herumbot, die Augen erlaubten ihm das Malen überhaupt oder doch fast nicht mehr, so daß die Schüler das meiste machen müßten.

Gegen diese Vorhalte und Einwände stritten die Worte des Dichters Punkt für Punkt, wie die Eingeweihten deutlich gewahrten. Sie gewahrten auch, daß er den oft Gedrückten aufrichten und stärken wollte. Er hatte gefühlt, wie diesem der Mund erst recht bitter wurde, als er auf der Tellsplatte und in Luzern die gleichaltrigen Stückelberg und Zünd in ungeminderter Rüstigkeit am Werk sah.

Aber Keller tat, für die Kenner der Verhältnisse nicht minder augenfällig, noch ein weiteres. Er teilte nämlich mit, das Bild „Aufzug auf die Alp“ sei für die Wiener Ausstellung bestimmt gewesen, aber gar nicht nach der Kaiserstadt gelangt, da Koller es noch im Atelier verkauft habe. Diese an und für sich richtige Mitteilung erweckte im Zusammenhang mit dem übrigen den freundlichen, doch der schmerzlichen Wirklichkeit unangemessenen Eindruck, als ob Kollers Arbeiten so begehrt und von Liebhabern gesucht wären, daß er sie gleich von der Staffelei weg an den Mann brächte.

In das dem Maler gespendete Lob verwob Gottfried Keller eine anmutige Schilderung der Hornau und des Zürichhorns. Dadurch erzielte er eine willkommene Abwechslung mit den mehr urteilenden und betrachtenden Partien seines Aufsatzes. Doch war es nicht nur der Künstler, der hier von seinem Rechte Gebrauch machte, einen vorteilhaften Zug zu verwenden, es war der Freund, der dem Freund abermals einen Liebesdienst erwies. Er strich die Reize der lieblichen Landzunge in der „Neuen Zürcher Zeitung“, wo er das „bescheidene Kunstreischen“ erzählte, verlockend heraus, um allfälligen Aspiranten auf den einladenden Erdenfleck Lust zu machen. Er wußte wohl, daß Koller seit Jahr und Tag die Hornau zu verkaufen wünschte um jeden nur halbwegs annehmbaren Preis. Er saß in seinem Heim zu hoch im Zins, seit seine Einnahmen immer mehr zusammenschrumpften.

Aber er vermochte sich seines grünen Ruhesitzes so wenig zu entledigen, wie der meisten Bilder. Erreichte ihn ein freundliches Wort, ein berufenes Lob oder fühlte er sich durch das Gelingen der Arbeit gehoben, so schöpfte er Trost aus der Überzeugung, eher Fortschritte als Rückschritte gemacht zu haben. Als jedoch im Laufe der Jahre der Beifall immer seltener erklang oder ganz verstummte, als die Preise der Bilder stets niedriger, die Plätze in den Ausstellungen fortwährend höher wurden, da erlitt sein Lebensmut immer stärkere Stöße. Und als ihm 1889 die Jury der schweizerischen Turnusausstellung eine Arbeit zurückwies, traf ihn das so schwer, daß er meinte, er täte besser, gar nicht mehr zu malen, sondern Hab und Gut, wenn auch spottwohlfeil, abzustoßen und sich in irgend einem entlegenen Dorfe zu verbergen. „Ach,“ seufzte er ein halbes Jahr nachher, „das Malen und die Kunst sind Leidenschaften, die nebst dem Schönen auch viele Leiden schaffen.“ Da er sich häufig prüfte und ins Gericht nahm, so blieb ihm auch das Härteste nicht erspart, nämlich die zuweilen fast zur Gewißheit sich erhellende Ahnung, daß ihm das Augenleiden die Urteilsfähigkeit gegenüber den eigenen Schöpfungen trübe und daß die Freunde aus Schonung ihm diese Tatsache verheimlichten.

Unter diese Freunde gehörte Böcklin. Er war, ohne Nachricht vorausgesandt zu haben, Ende Oktober 1884 in der Hornau eingetreten und hatte Koller mit der Erklärung überrascht, er sei gekommen, sich in Zürich anzusiedeln, um seinen Söhnen die Wohltat der trefflichen Bildungsanstalten zuzuwenden. Nun zogen die beiden alten Freunde selbander aus, musterten die vorhandenen Ateliers und gingen dann, als kein geeignetes aufzutreiben war, auf die Suche nach einem Bauplatz, der sich schließlich in Hottingen fand. Böcklin verbrachte jede freie Stunde bei Koller und war, wie Frau Berta an Stückelberg schrieb, zutraulich und lieb.

Als er dann im Frühling 1885 mit der Familie in Zürich sich eingestellt und die während des Winters nach seinen Weisungen von Professor G. Lasius erbaute Werkstatt bezogen hatte, ging für Koller ein neues Leben an und grünte ihm in seinem oder des Freundes Atelier, auf Spaziergängen und beim Wein eine reiche Saat gehaltvoller Zwiereden und fördernder Anregungen.

Seit drei Jahrzehnten hatte er vom Schicksal den Umgang eines bedeutenden und ganz selbständigen Künstlers erfleht. Er hatte geträumt vom Einklang der Meinungen, vom einträchtigen Zusammenwandern. Jetzt endlich sah er den sehnlichen Wunsch erfüllt, zugleich aber die Erfüllung durch mehr als einen Tropfen Wermut verbittert. Der Ankömmling erklärte: „Dein Reich ist nicht mein Reich!“ Stoffwelt und Geist der beiden waren so verschieden als möglich. „Böcklin goutiert die Malerei meines Mannes nicht,“ vertraute

Frau Berta dem Freunde Zünd in einem Bericht über Böcklins Zürcher Aufenthalt im Herbst 1884. Und nun, da ihm endlich der Freund und Künstler beschert worden war, an dessen Seite er mit Freuden hätte wirken und schaffen mögen, nun war Koller um die Hälfte seiner Kraft betrogen, während der andre, gleichsam mit jedem Tage verjüngt, von Meisterwerk zu Meisterwerk eilte und einem mächtig auflodernden Ruhm entgegenschritt.

Schon Anfangs Juli 1885 schrieb Koller an Zünd: „Mit Böcklin komme ich sehr viel zusammen, und in seinem Atelier ist es sehr eigentümlich, interessant und lehrreich. In diesem Jahrhundert hat es keinen origineller en Künstler gegeben. Mit allen seinen Schrullen, Bizarrerien, mit seinen Fehlern in der Zeichnung und mit seinem unwahren Kolorit ist er konsequent, logisch und in seiner Art auch wahr. Ein Schöpfer seiner eigenen Welt."

Ende des Jahres griff er zweimal zur Feder, um Zünd ein Bild seines Freundes und seiner Stellung zu ihm zu skizzieren. „Durch die Anwesenheit Böcklins ist das sonst so kunstarme Leben hier für mich interessanter geworden. Sein Umgang ist sehr anregend, lehrreich. Er hat enorme Erfahrungen in der Technik, wie in der Gestaltung eines Bildwerks, das Wissen, worauf es ankommt, mächtig in Farbe und Haltung zur vollen Wirkung zu gelangen. Vieles ersah er aus alten Glasgemälden. Das direkte Naturstudium ist ihm kleinlich und unkünstlerisch. Das künstlerische Produzieren sei etwas ganz andres. Es gibt eine andre Wahrheit in der Kunst als dieses Studienmalen. Die Franzosen sind ihm Schmierer und keine Künstler u. s. w. Man könnte oft zweifeln und verzweifeln. Aber immerhin ist er ein ganz eminenter Geist und er gibt viel zu denken." (1. XI. 85.) . . . „Deine Fräulein Tochter soll nur keine Angst haben, daß ich moosgrüne Kühe, ebensowenig Centauren noch Nymphen malen werde. — Was Böcklins Hauptverdienst ausmacht, sind neben seiner unerschöpflichen Phantasie das Wissen, wie Bilder zu arrangieren sind, worauf es ankommt, die Hauptsache zur Geltung zu bringen; das verständige Wissen, welche Farben vor- und welche zurücktreten, wie diese in der Entfernung wirken u. s. w. Im großen Gegensatz zu den Franzosen, die das Alltäglichste, Nichtigste würdig finden, bildlich darzustellen, und als Kunstwerk in die Welt bringen, wenn es nur gut gemalt ist, so bringt Böcklin nur entweder sehr aufgeregte, ergreifende Motive, sei es im Traurigen zum Weinen Nötigendes oder zur Lachlust reizend. Die größten Kontraste dann auch in den Farben und Lichtern und Schatten. Die ganze Palette wird ausgenutzt.

In der Tiermalerei, so auch in den Landschaften, gibt es viel Malenswertes, das weder zur Trauer noch zur Lustigkeit anregt; auch gibt es Stimmungen, und zwar sehr schöne, die nicht die ganze Palette bedürfen, sondern gerade in der Feinheit, Zartheit ihren Reiz zu suchen haben. Aber

ein Baum und eine Kuh muß durch die Wahrheit in Farbe und Form beglücken, eine Wahrheit, die man nicht immer in Böcklins Bildern findet.

Oft haben wir ungleiche Ansichten und können uns in manchem nicht verständigen. Aber ich bin dem Schicksal sehr dankbar, daß ich mit Böcklin gut verkehren kann. Jetzt bin ich nicht mehr so verwaist.“ (30. XII. 85.)

Erwägend, wie leicht sein Freund gelegentlich fremdem Einfluß zugänglich war, hatte Zünd in einem nicht erhaltenen Briefe die Andeutung gemacht, Koller möchte am Ende dem gewalthaften Farbenregiment Böcklins untertan werden. Seine Mutmaßung erfüllte sich. Es hatte nichts auf sich, daß Koller damals vorübergehend vor einem schwarzen Vorhang malte, weil Böcklin sein Atelier mit tiefdunkelm, neutralisierendem Ton hatte anstreichen lassen. Doch schlug es ihm übel aus, als er Böcklins Starkfarbigkeit und energische Kontrastübung sich zum Muster zu nehmen begann. Die Bilder aus jenem Zeitraum sind überfarbig, bunt und fallen oft auseinander. Sein Farbensinn war eben nicht auf den dekorativen Kontrast, sondern auf die Nüance angelegt und überdies seit bald vierzig Jahren an den Franzosen geschult, die in der feinsten Tonabstufung ihr Heil suchen. Er erlag Böcklins Einfluß umso leichter, als ihn die kranken Augen schon auf ähnliche Wege gedrängt hatten. Wäre er gesund gewesen, so hätte er wohl seine Art behauptet.

Auch das Kompositionsprinzip Böcklins gewann damals Macht über ihn. Noch strenger als bisher faßte er die Hauptsachen zusammen und rückte sie der Mitte zu. Vor allem strebte er häufigen und nachdrücklichen Wechsel von hell und dunkel an, so daß das Wichtigste sich stärker abhob und die linearen Elemente der Komposition sich schlagender geltend machten.

Gerne wäre er Böcklin noch auf einem andern Pfad gefolgt, hätten es ihm die Augen erlaubt. „Man kann“, schreibt er Stückelberg, „mit Böcklins Bildern ja nicht immer einverstanden sein. Aber in neuester Zeit hat er es mit der Temperatechnik doch so weit gebracht, daß er die ganz gleiche farbige Erscheinung wie den gleichen Pinselstrich der alten niederländischen Schule, der van der Weyden, Memling, van Eyck, Dürer und Rubens erreichte. Kolossale Vorteile erwachsen dem Maler mit dieser Technik. Man kann im Bilde überall arbeiten, man kann auswaschen und ändern nach Belieben, und mit dieser Farbe zeichnet man viel schärfer und viel leichter. Hätte ich noch gute Augen und mehr Mut zu neuen Unternehmungen, ich würde mir diese neue [1]) Malweise auch noch anfangen. Lieber das, als nach Paris gehen.“ (18. V. 1889.)

In Böcklins Atelier, das Koller wöchentlich mindestens einmal besuchte,

---

[1]) Neu, das heißt im Sinne der damaligen Tempera Böcklins, die sich von der früher durch Koller angewandten unterschied.

sah er alle Zürcher Werke des Freundes entstehen. „Jetzt malt er“, schreibt er (30. XII. 1888) an Stückelberg, „eine Cimbernschlacht, eine sehr gut gruppierte Komposition; hat Ähnlichkeit mit der Amazonenschlacht von Rubens.“

So sehr er Böcklin bestaunte, die Freiheit des Urteils wahrte er sich. „Von der Susanna Böcklins ist nach meiner Meinung so viel zu sagen, daß es eine sehr witzige Satire voller Humor ist. Aber von einem Kunstwerk ist nicht zu reden. Wäre das Bild mit kühnen Pinselstrichen als Skizze hingeworfen, könnte ich entzückt sein. Es ist aber etwas penibel gemalt, ohne richtige Zeichnung, mehr Karikatur, das Weib häßlich und fehlerhaft. Die sonst vortreffliche Farbensymphonie, die in seinen meisten Bildern zu finden ist, fehlt hier, ist nicht ganz glücklich. Die beiden alten Juden sind famose Karikaturen. Der eine ist wie ein Reptil behandelt und strengt sich an, diese wüste Jüdin zu tätscheln auf ihren feisten Rücken.“ (An Stückelberg, 7. VI. 1889.) „Die Gartenlaube ist ein ganz merkwürdiges Bild. In der Farbe brillant, im Hauptgedanken sehr poetisch, die Erscheinung schlagend, aber eigentümlich naiv symmetrisch, auf den ersten Blick zurückstoßend.“ (An Stückelberg, 3.V. 1891.)

Die künstlerischen Meinungsverschiedenheiten haben dem freundschaftlichen Verkehr der beiden niemals Abbruch getan. Als in Zürich der Ankauf des großen 1886 entstandenen Bildes von Koller „Auf dem Felde“ durch die Künstlergesellschaft im Tun, aber durch eine Reihe gegnerisch gesinnter Mitglieder gefährdet war, sprang Böcklin seinem Freunde durch eine geharnischte Einsendung in die „Neue Zürcher Zeitung“ bei, wohl die einzige, die er jemals geschrieben hat.

„Wer in der Ausstellung auf dem Künstlergut das neueste Bild ‚Mittagsruhe‘ [1]) von unserem Meister R. Koller gesehen hat, muß sich gestehen, daß dieses Werk seine früheren dort befindlichen an Einheit und Klarheit der Darstellung weit übertrifft. Es ist ein ganz gewaltiges Meisterwerk, das nur ein Mann leisten konnte, welcher, schon von der Natur reich begabt, sein ganzes Leben der Vervollkommnung in der Kunst gewidmet und seinen Sinn für das Große immer mehr entwickelt hat.

Es muß daher jeden Bewunderer dieses Werks höchst befremden, daß es bis heute noch nicht für die Kunstsammlung erworben worden ist. Dieses hätte sofort geschehen sollen. Die Aufgabe des Vorstandes der Künstlergesellschaft ist doch zweifellos, gute Kunstwerke anzuschaffen, wenn solche zu haben sind. Worauf wartet er nun? Sollen etwa die Mittel gespart werden, um sich wieder mit einem Vautier oder ähnlichem zu blamieren?

25. November 1886. A. Böcklin.“

---

[1]) Jetzt „Auf dem Felde“.

Zu hoch im Lob und zu brüsk, fruchtete die Fürsprache nichts, sondern reizte zum Widerstand, umsomehr, als Böcklin in Zürich damals nur erst bei wenigen in Ehren stand. Kollers Bild wurde nicht gekauft[1]). Nach Jahren klopfte die Künstlergesellschaft bei Böcklin selber an und erkundigte sich nach dem Preis der „Gartenlaube". Da trat er wieder für seinen Freund ein. „Kaufen Sie lieber etwas von Koller! Er hat's nötiger."

Als Genosse der um Böcklin gescharten Runde nahm Koller teil an ihren meisten Ausflügen seeaufwärts, nach dem grünen Aargau, gegen den Rhein hin, an ihren Spaziergängen auf den Zürichberg, nach dem Kloster Fahr, an ihren Wasserfahrten und Schlittenpartien und übrigen Lustbarkeiten. Namentlich fing für ihn ein munterer Abendverkehr an, der in das einsiedlerische Daheimsitzen früherer Tage ansehnliche Bresche legte. So ziemlich jeden Mittwoch traf er sich mit Gottfried Keller und Böcklin im Zunfthaus zur Saffran, ebenso regelmäßig in der Dienstagsgesellschaft, bestehend aus den Architekten Friedrich Bluntschli, Albert Müller, Gustav Gull, dem Bildhauer Richard Kißling, dem Journalisten Albert Fleiner und andern. Durch verstärkten Becherlupf und Gottfried Kellers Festgedicht wurde in diesem Kreis, wo auch die Frauen zu erscheinen pflegten, Böcklins sechzigster Geburtstag im Oktober 1887 gefeiert.

Als einmal anläßlich des Fackelzugs und Banketts am siebzigsten Geburtstag des eidgenössischen Schulratspräsidenten Karl Kappeler — es war am 28. März 1886 — das Ausbleiben der meisten Mitglieder der Dienstagsgesellschaft im Restaurant „Zur Kronenhalle" vorauszusehen war, schickte Böcklin ein übermütiges Blatt in die Hornau hinaus:

A. Böcklin in Hottingen an R. Koller in Riesbach.

Lieber Freund!

Heut abend ist für Schulrat Kappel
Ein Fackelzug bei Nacht und Nabbel.
Da wird wohl mancher nicht erscheinen.
Professor Bluntschli mit der Seinen
Und auch Professor Lasius
Muß hingehn zu dem Frasius.
Wie wär's, wenn wir statt in die Krone[2])
Hingingen in die Hall zum Tone[3])

---

[1]) Die gegenteilige Angabe in meinem „Arnold Böcklin" S. 229 beruht auf einem Irrtum.
[2]) Restaurant „Zur Kronenhalle".
[3]) Alte Tonhalle, wo sich ebenfalls eine Wirtschaft befand.

Mit unsern beiden lieben Frauen,
Die sich mit uns durchs Leben hauen
Und Rosen auf den Weg uns strauen?
Ich denk, Ihr werdet gern hingehn,
Und grüße Dich mit der Bitte,
Mich Deiner lieben Frau bestens zu
Empfehlen ..... auf Wiedersehn!

Es mangelte Koller also nicht an erfrischendem Umgang und munterer Gesellschaft. Aber das vermochte ihm sein Leid nicht abzuwälzen, ließ es ihn höchstens für Stunden vergessen. Das Augenleiden verdunkelte seinen Künstlernamen zusehends, namentlich seit der Böcklins daneben strahlte. Er verdüsterte und verbitterte sich, wie er in den Briefen selber bekannte, und erging sich in nur allzu begreiflichen Klagen.

Er hatte auch allmählich den Glauben an die Hebung der Schweizerkunst durch Bundeshilfe und durch geschlossenes Vorgehen der Künstler verloren. Zusammen mit etwa vierzig Künstlern und Kunstfreunden hatten Zünd, Stückelberg, Buchser einen Aufruf zur Gründung der „Schweizerischen Kunstliga“ erlassen, die sich am 1. Februar 1885 konstituiert hatte, um den Schweizer Kunstsalon zu fördern. Kollers Name fehlte auf dem Blatte. Den Vorschlag, in Lugano eine schweizerische Kunstakademie zu errichten, bezeichnete er als strafbaren Unsinn. Das war Böcklins Urteil so gut wie das aller Einsichtigen. „Ich verspreche mir“, schrieb Koller im Herbst 1889 an Zünd, „gar nichts Gutes von allen den Bestrebungen, die Kunst zu fördern. Nur dann, wenn nach vielen langjährigen Erfahrungen ein gesunder großer Sinn in unsern Malern und Bildhauern und auch im Publikum durch die bessere Erziehung der Jugend erzielt werden kann!“ Zwei schweizerische Kunstvereine, klagt er, erwarben auf dem Turnus 1889 aus dem ihnen dieses Jahr zufallenden Bundesbeitrag so mittelmäßige Bilder, daß die eidgenössische Kunstkommission die Genehmigung des Ankaufs aus Bundesmitteln verweigerte. Das Beste, ein Stäbli, blieb völlig unbeachtet.

Übrigens war Koller im Oktober des Vorjahrs auch nicht eben erbaut aus München zurückgekehrt. Er hatte sich dorthin begeben, um wieder einmal eine Ausstellung zu sehn, was seit 1881, seit dem mit Gottfried Keller unternommenen Kunstreischen, nicht mehr geschehen war. „Die Herren in München sind aber nicht sehr liebenswürdig gegen die Fremden, besonders sehr unartig gegen uns Schweizer verfahren. Die Juroren und Henker sind eine schlechte Bande. Die Protektion, Bestechung, Schmeichelei, kurz, alle Ungerechtigkeiten haben in München ihre Macht ausgeübt. Nicht nur die Bilder von Dir und

mir sind schlecht plaziert, noch manch gutes und ehrlich gemaltes Bild von andern, anerkannten Künstlern sind durch ein todbringendes Placement so beleidigt worden. Wer keine hohe Persönlichkeit zu seinem Verteidiger hatte und nicht sehr gefürchtet wurde, und wer besonders nicht zur Pleinairmalerei übergetreten ist, war verdammt. Aber ein ebenso großer, erhabener Genuß, wie die Ausstellung Ärger verursachte, war das Bewundern der alten Meister in der alten Pinakothek." (An Stückelberg.)

Die Jurywahrsprüche und das Gebahren der Hängekommissionen verleideten ihm die Ausstellungen, denen er früher als Heilsprudeln und Gesundquellen zugestrebt. Von Stückelberg, dessen Begleitung nach Paris er in vergangenen Jahren sich mehrfach und dringlich erbeten hatte, 1889 zum gemeinsamen Besuch des Pariser Salons aufgefordert, lehnte er ab, nicht nur aus Mangel an Reisegeld. „Mir fehlt auch die Lust, so viele Bilder zu sehen, weil mir die Freude vergeht, selbst welche herzustellen. Wenn man keine Aufmunterung vom Publikum erhält durch Verkauf seiner Arbeiten, für was dann noch weiter malen? ... Es mögen recht viele und sehr gute Bilder auf dieser Riesenausstellung zu bewundern sein, und man könnte vieles lernen und sich erfreuen an manchem und schließlich mit neuem Eifer wieder zu Hause an die Arbeit gehn. Bei mir ist dies alles aber nicht angebracht. Ich bin zu sehr verbittert und entmutigt, daß ich fürchte, noch mehr in meiner jetzigen Stimmung bis zum Ekel bestärkt zu werden."

Zwei Jahre später schrieb er sogar: „Wenn es bei mir an das Sterben geht, so wird ein Gedanke mir dasselbe leicht machen, daß ich nämlich nicht mehr die Ausstellungen beschicken muß und keine Kritiken mehr zu lesen brauche." (3. V. 1891 an Stückelberg.) Noch tiefer gebeugt und überdies durch die Aussicht auf einen, wie er fürchtete, nahen Krieg geängstigt, schrieb er nach einem Monat an Zünd, der seine Schwester verloren hatte: „Schon so weit bin ich gekommen, daß ich diejenigen glücklich schätze, die durch einen sanften Tod von diesem mühevollen und ernsten Dasein erlöst werden."

Krankheit und Sterben beschäftigten ihn damals, weil sie in seiner Nähe gehaust und ihn berührt hatten.

Im Herbst 1889 hatte sich Gottfried Keller nach den Bädern zu Baden im Aargau begeben, um sein Siechtum loszuwerden. Die Freunde wußten, daß er ein verlorener Mann war. Koller besuchte ihn, als Böcklin für ein paar Tage bei ihm weilte, und dann später mit seiner Frau. Der Dichter seufzte beim schwarzen Kaffee: „Ich bin halt nichts mehr! Ich habe noch etwas schreiben wollen, aber ich komme nicht mehr dazu."

Eine Würdigung Kollers, umfänglicher und noch tiefer greifend als die früheren, zählte unter die literarischen Vorhaben Kellers, die, wie alle jener



Rudolf Koller

Photogravure und Kupferdruck von G. Felsing, Berlin S.W.

Gotthardpost

1873

Zeit, sein unheilbarer, bresthafter Zustand vereitelte. In Seelisberg, wohin er sich vor den Tumulten der siebzigsten Geburtstagsfeier geflüchtet hatte, äußerte er zu Professor Julius Stiefel, anknüpfend an die ungeahnten Ehrungen: „Wenn das nur die Mutter noch erlebt hätte! Aber was sage ich da? Das wäre ja nicht möglich. Aber das Regeli[1]) hätte es erleben können. Das hätte die gefreut. Sobald ich heimkomme, will ich eine öffentliche Danksagung abfassen. Nicht ein Gedicht, das machen jetzt so viele. Was, weiß ich noch nicht. Es muß überdacht und sorgfältig studiert sein. Doch noch vorher will ich etwas über Koller schreiben, eine größere, richtige Arbeit. Wenn einmal dem seine Zeit kommt, der muß auch ein rechtes Fest haben. Ich sage Ihnen, er ist noch viel zu wenig geschätzt und anerkannt. Ist er einmal tot, so geht's wie bei Millet. Seine Sachen werden gewaltig im Preise steigen."

Der Dichter war kaum eine Woche bestattet, so drohte ihm das Ehepaar Koller ins Schattenreich nachzustürzen. Sie hatten einen schönen Sonntag im ausgehenden Juli zu einem Ausflug nach dem Zugersee gewählt, aßen in Walchwil zu Mittag und wanderten dann gegen Abend dem Strand entlang gemächlich Arth zu, um hier das Schiff nach Zug zu besteigen, das verspätet anlangte. Kaum hatten sie den überfüllten Landungssteg betreten, so krachte er ein. „Wir sanken — ein fürchterlicher Schrei aus hundert Kehlen — o Gott, das ist mein, ist unser Grab! Wir sanken immer mehr. Ein Schreien, ein Stoßen, ein Umsichgreifen nach einem festen Haltpunkt. Ich war glücklicherweise hart am Land in die Tiefe gesunken, kam wahrscheinlich auf Trümmer der Brücke im Wasser zu stehen, so daß ich anfänglich nur bis an die Bauchgegend im Wasser war. Dann sah ich zwischen andern das Kleid meiner l. Frau. Ich ergriff sie, die tiefer im Wasser war, am Arm und zog sie an mich, mit dem Gedanken, wenn es doch ans Sterben gehe, vereint aus dem Leben zu scheiden. Aber bei der kleinsten Bewegung kam ich immer tiefer ins Wasser. Das Retten der vielen Menschen war schon im Gang, über und neben mir hob man die Leute ans Land. Vom Schiff aus warf man Stangen und Seile, und da wurden die meisten schnell aus dem Wasser gezogen. Dort muß es entsetzlich gewesen sein, wie die Menschen einander herunter unter das Wasser zogen, dann wieder an die Oberfläche kamen. Unsere Lage wurde immer schlimmer. Bei der kleinsten Bewegung verloren die Füße ihren Halt; als endlich von oben uns zugerufen wurde, die Hände hinaufzureichen. Die Retter, oben auf dem Bauche liegend und die Hände herunterstreckend, konnten aber die Hände meiner Frau noch nicht erlangen. Ich hob ihren

[1]) Die Schwester Regula.

Körper so gut als möglich, die Hände wurden ergriffen, ich schob von unten, und bald sah ich meine Frau gerettet. Jetzt kam es an mich. Mit großer Mühe und Anstrengung beiderseits stand ich bald oben, und meine l. Frau und ich begrüßten uns." (An Zünd, 1. VIII. 1890.)

Noch im gleichen Jahr geriet Böcklins Gesundheit ins Wanken. Im Frühling 1891 wurde er vom Arzt nach Lugano geschickt und zu genau vorgeschriebener Lebensweise verhalten. Anscheinend völlig hergestellt, erlitt er im Mai 1892 den Anfall, von dem er sich nur langsam und nie wieder ganz erholte. Koller meldete an Stückelberg: „Über das Befinden Böcklins ist noch wenig Gutes zu sagen. Der ganze Zustand ist sehr schlimm, und wenn auch eine Besserung sich einstellt, so wird er kaum mehr arbeitsfähig sein. Er kämpfte schon lange, wollte es nicht zugeben, daß er krank sei, reiste noch in bedenklichem Zustand nach Freiburg und Colmar, und wenn er wieder etwas gehen könnte, so würde er nach Berlin reisen, um die Flugmaschine förderlich dem aeronautischen Korps des Generalstabs zu präsentieren. Sein ganzes Sinnen und Trachten war schon seit langer Zeit, für seine Familie eine große Summe als Vermögen zu hinterlassen. — Da sein Geist nicht geschwächt, sondern ganz klar denkt, seinen Zustand erkennt, so muß er Unsägliches leiden." (26. V. 92.) . . . „Mit Böcklin soll es ein wenig besser gehn. Jedoch sehr langsam. Den nächsten Winter wird er im Süden zubringen." (13. VI. 92.)

Nicht bloß den nächsten Winter, den Rest des Lebens verbrachte Böcklin im Süden, aus dem er nur besuchsweise für Tage einige Male nach Zürich kam.

Nach seinem Wegzug schloß sich Koller umsomehr an die Dienstagsgesellschaft, die sich übrigens damals schon in eine Freitagsgesellschaft umgewandelt hatte. Ohne Not versäumte er keine ihrer Zusammenkünfte, zu denen seine Frau ihn regelmäßig begleitete. Die ganze Woche schon freute er sich auf den vertrauten Kreis, dem noch der letzte Abendausgang seines Lebens galt.

Hier wie anderswo saß er gemütlich und anspruchslos und ließ meistens den übrigen das Wort, das immer deutlich zu vernehmen ihm die schon ums dreißigste Jahr fühlbar gewordene und mit der Zeit gesteigerte Schwerhörigkeit verwehrte. Sie war ein Erbteil vom Vater, von dessen Geschwistern keines normal hörte, der Bruder Kaspar sogar beinahe taub war. Gegen jedermann betrug sich Koller artig und zuvorkommend und zwar aus angeborner Herzensgüte, nicht etwa aus Berechnung, die seiner wahren und echten Natur etwas Unmögliches war. Künstlerische Einwände kleidete er meist in milde Form, menschliche behielt er oft für sich oder beschränkte sich auf Andeutungen. Eigentümlich war ihm, daß er, auch unter vier Augen, wenn er einen Tadel aussprach, oft die Stimme senkte und sich unwillkürlich

ein wenig umsah, als fürchte er einen unberufenen Lauscher. So z. B. als er an Böcklin rügte, daß er im Verkehr und Briefwechsel nicht wählerisch genug sei, ein Vorwurf, der ihm nicht leicht fiel. Koller war in solchen Dingen weit feinfühliger und gemerkiger, als die meisten ahnten. Seine Schweigsamkeit, der leicht geöffnete Mund und die etwas hilflos unbeweglichen Züge des Übelhörigen täuschten leicht darüber, wie viel in ihm vorging.

Geriet das Gespräch auf Unrecht und Unbilden, die der schweizerischen Kunst oder einem ihrer Vertreter widerfahren waren oder drohten, dann konnte es wohl geschehen, daß der im Grunde reizbare Mann unversehens aufloderte, mit der Faust auf den Tisch schlug und ein paar leidenschaftliche Worte hervorsprudelte. Leidenschaftliche, nicht grobe.

Nach dem sechzigsten Jahre mehrten sich die Zornausbrüche. Die neuen Richtungen befremdeten ihn, er verstand die nachrückende Malergeneration nicht mehr, die ihn überdies, wie er nicht ganz mit Unrecht meinte, etwas unehrerbietig behandelte. „Haben wir als junge angehende Maler unsere Lehrer und die alten Herren, die noch fleißig drauf los produzierten, auch so rücksichtslos, ja feindlich behandelt? Aber nein, ich glaube es nicht. Man hatte auch damals keine Jury, man hatte große Achtung vor dem Können und Wissen der Alten, wenn man auch in den Studien eine gesundere, frischere Färbung anstrebte.“ (7. XI. 1892 an Stückelberg.)

Namentlich Segantinis und Hodlers Schöpfungen machten ihm zu schaffen. Er bestritt Segantinis Vorzüge nicht, nur versöhnte er, der entschiedene Verist, sich nicht damit, daß der merkwürdige Neuerer die Tiere nicht durchbildete, sondern beim allgemeinen Eindruck stehen blieb. Übrigens war hier sein Urteil durch Böcklin getrübt, der Segantini ganz und gar verwarf. Auch Karl Stauffer-Bern schätzte er nicht nach vollem Wert ein, weil ihn Böcklin mit einer gewissen Abneigung betrachtete. Nur dem Alter und der Verbitterung ist es zuzuschreiben, daß er sich nicht in Hodler fand, während er den Geistesverwandten Rethel bewunderte. Seine Kraft und einzelne Schöpfungen erkannte er an. Doch im ganzen galt er ihm für einen Anarchisten in der Kunst.

Der scharfäugige Zünd hatte von Anfang an weiter gesehen. Schon im Sommer 1892 hatte er seinem Freund in der Hornau geschrieben: „Den Stauffer möchte ich bei den Haaren aus der Ewigkeit herausreißen; der hatte auf der Welt seine Aufgabe noch nicht erfüllt. Die Hodlerschen Bilder sind ein Stück Dante und weit mehr, als die Welt einzusehen vermag.“

Sonst ging Koller mit Zünd meistens einig, besonders in den Hauptfragen der Kunst. Er reiste auch durchschnittlich alle Halbjahr zu seinem alten Freund, seinem Trost und Rater, um einen gehörigen Meinungsaustausch zu bewerkstelligen, den schriftlich zu bewältigen seinen Augen nicht mehr möglich

war. Im Sommer 1887 verlebten die beiden einige vergnügte Tage in Hergiswald bei Kriens. Einmal des Jahres, kaum häufiger, pflegte Zünd in der Hornau anzukehren. Er gedieh früh zum reiseunlustigen Haushüter, der schon 1882 äußerte: „Ich bin so wie ein alter Wagen im Schopf, dem man die Räder abgenommen hat."

Koller kam 1888, 1891 und 1894 nach München. Sonst beschränkten sich seine Kunstreisen nunmehr auf Fahrten zu Sitzungen, die ihm die Mitgliedschaft in der eidgenössischen Kunstkommission auferlegte. Sie waren ihm eine Last. Gerade hier prallten junge und alte Kunst aufeinander. Und dann dauerten immer noch die unfeinen Praktiken, die vor Jahren Böcklin und andre aus der Kunstkommission herausgewidert hatten. Koller war froh, 1897 in dieser Stellung ausgedient zu haben. Sein Gehör hatte so abgenommen, daß er den Verhandlungen nicht mehr zu folgen vermochte.

Geraume Weile hielten ihn Begebenheiten des zürcherischen Kunstlebens in Atem. Auch in der „Künstlergesellschaft", der er seit annähernd einem halben Jahrhundert angehörte, waren die Alten und die Jungen aneinander geraten. Koller marschierte diesmal tapfer mit den Jungen, als sie eine Sezession vollzogen. Der Erfolg war auf ihrer Seite, da sie bald fünfhundert Mitglieder zählten, während die alte Künstlergesellschaft es niemals über anderthalbhundert gebracht hatte. Schließlich vertrug man sich, und die getrennten Lager vereinigten sich in der „Zürcher Kunstgesellschaft", deren Standarte bald über einer Heerschar von mehr als tausend Mann flatterte. Die Neuerer brachten das Künstlerhaus zu stande, ein permanentes Ausstellungsgebäude, wo bald eine Reihe trefflicher Sachen zur Schau geboten wurden. In einem Jahre fanden mehr Bilderverkäufe statt als vorher in zehn. Auch für Koller fiel etwas von dem Segen ab, und er blickte wieder vertrauend in die Zukunft. „Ich freue mich am Gedeihen unseres Künstlerhauses. Wenn jetzt noch unser neues großes Kunstgebäude endlich einmal fest mit dem Platz beschlossen ist und der innere Bau so eingerichtet wird, wie wir Maler es wünschen, dann steht der nächsten Generation ein besseres Los bevor, als es mir und andern geworden." (5. XII. 1896 an Stückelberg.)

Die ersehnte Galerie erlebte er nicht mehr, wohl aber den herben Schmerz, den dafür in Aussicht genommenen Bauplatz durch einen Volksentscheid verweigert zu sehen. „Die Volksabstimmung verflossenen Mai[1]) war ein Keulenschlag für unsere Bestrebungen, eine große Schande für Zürich, eine Lahmlegung der künstlerischen Interessen. Ich habe allen Mut verloren." (12. XI. 1899 an Stückelberg.)

---

[1]) Sie fand am 30. April 1899 statt.

Nach wie vor mußte er „aus ökonomischen Gründen die Pein des Ausstellens mitmachen“. Im Sommer 1897 hatte er in Basel fünf Bilder ausgestellt, von denen keines verkauft, keines von der Kritik auch nur einer Silbe gewürdigt wurde. Er arbeitete weiter und schrieb an Stückelberg, der für Jahre den Pinsel niedergelegt hatte: „Du hast den Kampf aufgegeben. Ich bin leider noch im Kampf und wehre mich. Jedenfalls unnütz. Verwundet war ich schon sehr viel, die Narben schmerzen auch. Aber fortgesetzter Kampf betäubt sie.“ (2. I. 96.)

Vom Streit des Lebens richtete er sich zuweilen in der Sommerfrische auf. Seine Sehnsucht war ihr Waldesschatten, der seinen müden Augen wohl tat.

Seit sie ihm allerdings das Studienmalen verboten, hielt er nicht darauf, ein Jahr wie das andre in die Berge zu kommen. Auch bedurfte es seine Gesundheit weniger, weil ein hochherziger Freund langehin auf seine Schonung Bedacht nahm. Das war der Winterthurer Kaufmann und Fabrikherr Friedrich Ludwig Imhoof-Rotze (1807—1893), der zwei Bilder Kollers für die Kunstsammlung seiner Vaterstadt erwarb. Von seltener Geschäftsbegabung und ungewöhnlichem Wohltätersinn, der Kunst und Wissenschaft zugewandt, war er um die Mitte seines Lebens vom nämlichen Augenleiden wie Koller befallen worden und bald erblindet. Ohne Klage über seine dunkle Schicksalswende verharrte er in der erfolgreichen Leitung seiner Geschäftsunternehmungen und bewahrte bis ans Ende die Liebe zum Schönen und Guten. Um die Augen seines Freundes zu schonen, lud er ihn samt der Frau seit 1877 jährlich vier Wochen über die kürzesten und lichtarmsten Tage zu sich und bereitete ihm den angenehmsten Aufenthalt.

Immerhin war Koller 1885 mit der Frau auf dem Gurnigel, 1886 in Evolena im Wallis, 1887 auf Rigi-Scheidegg, 1888 in seinem lieben Haslital, 1891 auf dem Brünig, 1892 zum letzten Mal in Richisau. Im Frühling 1893 führte ihn die Reiselust nach der Riviera; sechs Sommerwochen des gleichen Jahres verbrachte er als Gast einer befreundeten Familie auf Schloß Wildegg im Aargau, wo er nach siebzehn Jahren wieder den Versuch einiger Naturstudien wagte, und einen Teil des Herbstes in den Bädern zu Baden. Einen angenehmen Monat verlebte er 1897 auf Seelisberg.

Damals entstand das Bild „Hochalpen“, das die meisten seit dem „Aufzug auf die Alp“, also seit reichlich anderthalb Jahrzehnten, geschaffenen ausstiсht, geschlossen und übersichtlich komponiert, frisch, licht und farbig, glücklich in den Kontrasten, Tier und Landschaft trefflich zusammengestimmt, von kräftigem, anmutendem Gesamteindruck und von wesentlich kleinerem Format, als die seit langem bei ihm üblichen. Es war, wie wenn Mut und Kraft der gesunden Jahre noch einmal wiedergekehrt wären, dem Greis

heimlich die Hand geführt und das dunkelnde Auge mit strahlendem Licht gefüllt hätten.

Sachte pochte das siebzigste Jahr an des Meisters Türe. Die Freunde gedachten es nicht hereinzulassen ohne Fest und Ehrung, wie sie es schon bei Keller und Böcklin gehalten.

Die Kunstgesellschaft bestellte aus ihrer Mitte eine mit aller Vollmacht ausgerüstete Kommission, bestehend aus dem Stadtbaumeister Gustav Gull als Obmann, E. Guyer-Freuler, den Architekten Albert Müller und J. Kunkler, dem Bildhauer Richard Kißling, dem Maler Leonhard Steiner und dem Redakteur Albert Fleiner. Diese Ausgeschossenen erwählten als ihren Sekretär den Kaufmann Hans Spörry, der, unlängst aus Japan und China heimgekehrt und nunmehr tagtäglich gewärtig, auf einem Meerschiff wieder nach fernen Erdteilen zu fahren, von heut auf morgen mit den Aufgaben sich betraut sah, welche die Organisation und der geschäftliche Betrieb der von der Kommission beschlossenen Jubiläumsausstellung erheischten, seine Obliegenheiten aber so umsichtig und hingebend erledigte, daß er sich nicht nur den Dank aller Beteiligten, vorab Kollers, erwarb, sondern auch einen Anerkennungsbrief Stückelbergs.

Nicht weniger als 427 Nummern wurden zur Schau geboten, außer wenigen Zeichnungen lauter Bilder, Skizzen und Studien in Öl. Namentlich die Fülle der kostbaren Studien, alle noch aus den Zeiten vor dem Augenübel, drückten der Sammlung den einzigen Stempel auf. Sie waren insgesamt noch in Kollers Besitz, der drei Viertel aller ausgestellten Arbeiten aus seinem Eigentum bestritten hatte, ohne seinen Vorrat zu erschöpfen. Als man in der Hornau zu stöbern begann, kam bald zu Tage, daß er eine Menge Skizzen und Studien in alle möglichen und unmöglichen Winkel und Verließe nicht nur des Ateliers, sondern auch der Wohnung verschupft und verstoßen hatte. Gegen die Schaustellung nicht weniger derselben verwahrte er sich entschieden, indem er nachdrucksam hervorhob, wenn man mit Studien ausrücken wolle, so dürfe nur das Beste gezeigt werden. Auch hätte der Raum für alles Vorhandene gar nicht gereicht, obgleich man die beiden Säle des Künstlerhauses, den in drei Kabinette abgeteilten großen Börsensaal und selbst das Atelier gefüllt und dem Publikum geöffnet hatte.

Wiewohl die Zahl sorgfältig durchgebildeter Gemälde und genauer Studien manchem Betrachter allzu reich schien, als daß ein Mann auch während der langen Frist eines halben Jahrhunderts sie alle hätte hervorbringen können, zumal ein Mann, den seit mehr als zwei Jahrzehnten ein Augenleiden hinderte, so war doch das Ausgestellte noch nicht das halbe Lebenswerk Rudolf Kollers. Schlägt man dieses, nicht zu reden von rund tausend Zeichnungen und einem

Schock Skizzenbücher, auf tausend Ölbilder und Ölstudien an, so greift man eher zu tief als zu hoch. Manches ist verschollen, so die Studien aus Scharnhausen, Schwaiganger, aus dem Ötztal und der Zürcher Zeit bis zur Verheiratung. Mehrfach klagte Koller, ein deutscher Maler habe ihm die besten Scharnhauser Studien in Düsseldorf abgeborgt und nie zurückerstattet.

Eine Rede des Stadtbaumeisters Gull eröffnete die Ausstellung am 1. Mai. Koller dankte gerührt, bescheiden und so kurz, daß er die Breviloquenz des wortkargsten Lakoniers beschämt hätte. Nachmittags entführten ihn und seine Frau die Herren und Damen der Freitagsgesellschaft nach dem Sihlwald. Sie hatten ihm einen vom Luzerner Goldschmied Johann Karl Bossard verfertigten Silberbecher gestiftet. Den verschwellten sie nun. Das zierliche Trinkgefäß befindet sich jetzt in der Schatzkammer des schweizerischen Landesmuseums.

Bald darauf verzog sich der Jubilar nach den Gestaden des Vierwaldstättersees, nach Weggis. Er genoß, nach den ermüdenden Vorbereitungen zur Ausstellung, die Ruhe; doch ähnelte seine Gemütsverfassung zuweilen dem unlieblichen und frostigen Wetter. Er mißtraute dem Erfolg seines Jubiläums. Er fürchtete, dasjenige Böcklins im vorangegangenen Herbst habe alle Teilnahme für derlei Dinge völlig aufgezehrt. Die Angst ließ ihn nicht los, die Kunstgesellschaft möchte durch sein Fest in Schaden geraten, weil die bevollmächtigten Leiter, auf volles Gelingen hoffend, ordentlich ins Guttuch geschnitten hatten.

Ihre weitgehendsten Erwartungen wurden übertroffen. Ungefähr 20000 Besucher stellten sich ein, die Einnahmen betrugen rund 130000 Franken, ein Fünftel der ausgestellten Arbeiten wurden verkauft. Die schweizerische Kunstkommission erwarb zwölf Studien, die Zürcher Kunstgesellschaft fünf.

Die Verkäufe wären wohl aufs Doppelte gestiegen, hätte sich Koller leichter von seinen Studien getrennt. Außer stande, neue zu malen, sparte er die alten für die künftigen Bilder. Das war für ihn das widrige Beigeschmäcklein am angenehmen Erfolg, daß die Studien abgingen wie frische Wecken, während die Bilder zurückblieben wie altbackenes Brot. Der Wertunterschied zwischen seinen Studien und den seit 1875 entstandenen Bildern war ihm verdämmert. Auch wünschte er in öffentlichen und privaten Sammlungen durch Gemälde, nicht durch Studien vertreten zu sein. Studien waren ihm immer etwas Untergeordnetes und neben Bildern Minderwertiges. Gerade damals malte er in mehr als eine Landschaftsstudie, die er Freunden verehrt, zwischen der Stunde der Schenkung und der Verabfolgung in aller Behendigkeit noch ein Rindlein hinein, um, nach seiner Ansicht, ein bildmäßiges Aussehen zu erzielen.

Auf den Geburtstag, den 21. Mai, kehrte er von Weggis nach der Hornau

zurück, wo willkommene Begebenheiten seiner warteten. Nach fünf Uhr in der Früh weckte ihn von der Flut her Hörnerklang. Feierlich erschwang sich über dem tauigen Rasen der „Schweizerpsalm“ und Kreutzers „Das ist der Tag des Herrn“, neckisch tänzelte auf den Wellen Abts Lied vom Schwizerhüsli, und dann ertönte das herrliche „O mein Heimatland, o mein Vaterland“. Zwei abgeschiedene Freunde Kollers hatten es geschaffen, Gottfried Keller die Worte, Wilhelm Baumgartner die Weise. Nachdem Koller sich die Augen ausgerieben hatte und der Wirklichkeit inne geworden war, stand er hurtig auf und ließ den Musikanten Wein verabreichen, worauf sie, freundlich angefrischt, von neuem zu blasen begannen. Dann führte er sie im Atelier herum und zeigte ihnen die ausgestellten Skizzen und Studien.

Im Lauf des Vormittags ruderte ein Schiff mit den Vertretern der jungen Zürcher Maler an den Strand, in deren Namen S. Righini seine Glückwünsche abstattete. Nachmittags führten Kinder in dem zum Blumengarten umgewandelten Atelier vor einem Kreise Geladener ein anmutiges, von F. O. Pestalozzi gedichtetes Festspielchen auf: zwei Mädchen und ein Büblein, Geschwister aus dem Haslital, bringen das fetteste Käslein, das der Senn dies Jahr gemacht, einen Kratten [1]) Alpengras für des Meisters Vieh und einen Bergblumenstrauß.

Das Hauptfest war ein am 4. Juni in der Tonhalle veranstaltetes Bankett von über vierhundert Gedecken. Hans Auer, der Präsident der schweizerischen Kunstkommission, übermittelte in schwungvoller Rede den Glückwunsch der höchsten Landesbehörde, des Bundesrates, Regierungsrat Stößel den der Kantonsregierung, den der Stadt ihr oberster Magistrat Hans Pestalozzi. Karl v. Muralt, der Präsident der Zürcher Kunstgesellschaft, erhob sich als Verkünder zwiefacher Freudenbotschaft: zugleich mit Zünd, Julius Stadler und Konrad Grob ernennt die Zürcher Kunstgesellschaft Rudolf Koller zum Ehrenmitglied und verdankt Emil Welti, dem Schwiegersohn Alfred Eschers, das Geschenk der „Gotthardpost“, Koller selbst das Geschenk des großen Bildes „Auf dem Felde“. Der treffliche Historiker Wilhelm Öchsli verband mit empfundenen Worten der Anerkennung die auftragsgemäße Kunde, die Zürcher Hochschule habe dem Meister den Ehrendoktorhut verliehen. Einen Gruß der Schwester Luise brachte ihr Schwiegersohn H. Schnebeli; ein Glückwunschgedicht Stückelbergs verlas der Architekt Kunkler; Professor Julius Stiefels Trinkspruch feierte „den meisterhaften Darsteller der Haustiere des Schweizerlandes, der Poesie des Hochgebirges, der Traulichkeit der Zürcher Landschaft, Tracht und Sitte, den malerischen Verewiger des Zürichsees und aller intimsten lauschigen Reize des Zürichhorns“ [2]).

[1]) Korb.

[2]) J. Stiefel, „Reden und Vorträge“. Zürich 1904. S. 54 ff.



[illegible] ...oiler rad

Kupferdruck von O. Felsing, Berlin S.W.

Das Schönste sagte das Festspiel Leonhard Steiners, der heitere und ernste Erlebnisse Kollers vorführte und dann seine Kunst zu charakterisieren unternahm:

Der Morgennebel dampft von hoher Alp —
Das Sonnensilber zittert auf der Flut
Des weitgedehnten Sees, an dessen Bucht
Die mächt'gen alten Weiden träumend schwanken —
Der Donner grollt, vom wilden Sturm gepeitscht,
Den Wipfel neigt die graue Wettertanne —
Durch dunkle Büsche flammt das Abendrot —
Hier reckt die Buche sich, der Ahorn spreitet
Das schattende Gezweig, dort schimmert hell,
Lenzluftumspielt, des Obstwalds Blütenschnee —
Und reich belebt führst du dies alles vor
Von deines Landes trauten Herdentieren.
Da steht sie, schaut dich an mit großem Blick
So lieb und treu die schöngeformte Kuh,
Des Älplers Stolz; vertrauend schmiegt das Rind
Sich an die Mutter, aber kampfbereit
Dort senkt der Stier das scharfbewehrte Haupt.
Froh tummelt sich das muntre Ziegenvolk,
Doch ruhig liegt im Schatten dort das Schaf.
Vom zott'gen Hund umbellt, zur Schwemme schreitet
Das biedre Ackerpferd, dort die Campagna
Donnernd durchsprengt der wilden Rosse Schar.
Und überall des warmen Lebens Hauch — ...

Mit vollen Tönen verrauschte das Fest, das Zünd, als der Sohn einer altersher faschingsfrohen Stadt, sich freilich für seinen Freund aparter ausgedacht hatte. „Mir müßte vor allem ein großartiger Umzug aller Modelle Deiner Bilder statthaben, um die Vielseitigkeit Deiner Kunst ins rechte Licht zu stellen. Eine zahlreiche Alpfahrt, eine Wehntaler Hochzeitsfahrt mit Schimmelgespann, das arabische Lager, Ziegen- und Schafherden, römische Campagnareiter, ein Heuwagen, der Ackersmann mit dem schweren Ochsenviergespann, die Zigeuner samt Wagen, die Gotthardpost, eine Rokokojägergesellschaft zu Fuß und Pferd, herrschaftliche Fuhrwerke, Schlittenpartie u. s. w., das alles würde einen ebenso abwechslungsvollen als interessanten Umzug bilden. Abends dann großes Konzert mit einem kleinen Theaterstück, ‚eine Wehntaleridylle', die so oft und doch immer wieder neu in Deinen Bildern wiederklingt. Der Schimmel, auf dem der Heiri reitet, wenn er das Regeli unter den blühenden Bäumen trifft, könnte, denk', schwerlich Mitspielender werden."

Als Koller nach dem Funkenregen der Ehrungen, den er bescheiden auf sich niederprasseln ließ, allmählich sich auf sich selbst besann, da entdeckte er, daß er eigentlich von der Herrlichkeit ein trauriges Herz davongetragen hatte.

„Ich hatte“, schrieb er zum Jahresschluß an Zünd, „viel Schönes in diesem Jahr erlebt, manches aber gewiß unverdient. Auf Sonnenschein folgt aber immer Regen, Sturm und Schnee. Auf ein großes Licht folgt ein großer Schatten. Eine Jubiläumsfeier ist ein Schlußstein. Es sagte mir einer, länger als siebzig Jahre zu leben, sei eigentlich eine Unverschämtheit.“ Und an Stückelberg: „Die Jubiläumsfeier hat mich alt und traurig gemacht, obwohl sie mich hätte freuen sollen.... Wenn man alt wird, so kommt die Einsamkeit.“ Im November 1899 klagte er: „Es ist mir, als ob das Jubiläum den Riegel zu neuem gestoßen hätte. Überhaupt, es war ein deutliches Zeichen, daß man alt sei. Es ist ein Lebensabschnitt, und nun soll man gehen.“

Im Sommer gönnte er sich einen Ruhemonat zu Flims, um die durch die Jubiläumsfron etwas aufgejagten Geister zu sammeln, und nahm dann, über Oberalp, Furka, Grimsel, Meiringen heimgekehrt, die Arbeit wieder auf, so rüstig und unverdrossen, als ob er erst anfangen müßte. Er hielt meistens den geschlagenen Tag vor der Staffelei aus, obgleich ihm dabei noch seltener wohl zu Mute war als ehedem. Er hatte es dankbar empfunden, infolge des durch die Ausstellung ermöglichten Überblicks über so viele seiner Werke „die Selbstkritik zu reinigen und dadurch zu bessern Leistungen befähigt zu sein“. Ob er aber zur Erzielung solcher Fortschritte an Leib und Geist noch frisch genug sei, diese Sorge würgte ihn immer wieder, zumal die Käufer für seine neuentstandenen Werke sich fernhielten. Fortwährend auch vergrämten ihn die großen Wandlungen in der Kunst, die ihm ungesund und willkürlich erschienen.

Winterende 1899 verlockte ihn und die Frau ein Brief Stückelbergs zu einer Fahrt nach den beiden Rivieren, wobei das Reisemarschallamt ihr Verwandter W. Mooser versah. In Juan-les-Pins überraschten sie den erfreuten Stückelberg und nahmen einige Tage Rast bei ihm. Aber Koller wollte nicht heim, ohne seinen ältesten Freund, ohne Böcklin gesehen zu haben. So ging's nach Florenz. Den 14. April stellte er sich mit seiner Frau in San Domenico ein, herzlich bewillkommt. Als sie zehn Tage später ihren Abschiedsbesuch machten, stürzten Böcklin die Tränen über die gefurchten Wangen. Den Wegfahrenden blickte er durchs Gartengitter nach, bis sie seinen Augen entschwunden waren. Er mochte ahnen, daß es das letzte Wiedersehen war. Sieben Vierteljahre nachher lag er auf dem Camposanto degli Allori bei Florenz.

Bald nach Böcklins Tod fiel der siebzigste Geburtstag Stückelbergs. Anno 1898 war er glückwünschend in der Hornau angekehrt. Jetzt freute sich Koller auf Fest und Ehrenzeit des alten Freundes und auf ein Händeschütteln mit ihm. An einem strahlenden Frühlingstag 1901 fuhr er in Begleitung einiger Mitglieder der Zürcher Kunstgesellschaft nach Basel. Schon um fünf war er auf und hatte sich um sechs am Bahnhof eingefunden, um den Anschluß an die

Fahrtgenossen und den um sieben abgehenden Zug ja nicht zu verfehlen. Es war ein anmutender Anblick, wie die beiden Alten miteinander den Rundgang durch die Ausstellung machten und Koller lobend und freudig die Schöpfungen seines Gefährten betrachtete. Zuweilen freilich setzte er sich, da ihn die Beine nicht mehr tragen wollten, während Stückelberg noch rüstig und aufrecht einherging.

Der Jüngere und Frischere mußte zuerst von hinnen. Als Koller im September 1903 aus St. Niklausen bei Sachseln, wo er und die Frau die letzte Sommerfrische genossen, nach Hause zurückkehrte, traf die unerwartete Anzeige von Stückelbergs Hinscheiden ein. Mit Professor Albert Müller begab er sich nach Basel zur Bestattung. „Der nächste bin ich," äußerte er angesichts des nach dem Friedhof aufbrechenden Zuges bestimmt und gleichmütig.

Schon gegen Ausgang 1902 hatte ihn nächtlich ein leiser Schlag berührt, den er glücklicherweise nicht inne wurde, wohl aber an einer gewissen Schwere und Schwäche der Beine spürte. Ein Frühlingsaufenthalt in der Badia bei Canobbio am Lago maggiore hatte vorübergehend die Zeichen des beginnenden Zerfalls verwischt. Die besorgte Frau gewahrte wohl, daß sie nachher allmählich sich verstärkten, und die häufigen Ängste und Kümmernisse um den geliebten Mann zogen ihr, die noch frisch und beweglich war, zwei Monate nach Stückelbergs Beerdigung ebenfalls einen Schlag zu, der den rechten Arm und teilweise die Zunge lähmte und sie für Monate ans Lager fesselte.

Drei Jahrzehnte hindurch hatte sie bis jetzt für ihn alles gelesen und auch das meiste geschrieben, da er seit der zweiten Augenheimsuchung weder einen gedruckten noch einen geschriebenen Buchstaben zu erkennen und ungefähr seit 1900 ganz weniges, selbst den eigenen Namen, nur dann noch zu schreiben im stande war, wenn man ihm die Feder in der richtigen Haltung in die Hand gab. Zum Glück fehlte es jetzt nicht an Hilfe für ihn und sie. Eine jüngere Freundin sprang ihr die ersten schweren Wochen mit Pflege und Fürsorge bei, bis eine geeignete Berufspflegerin ausfindig gemacht war. Und ihm ging der junge Maler Alexander Soldenhoff an die Hand, der am Tage, wo Frau Koller erkrankte, zu Besuch gekommen war und für ein Halbjahr Hausgenosse wurde. Er war Kollers letzter Schüler gewesen und hatte sich dankbar mannigfacher gutherziger Teilnahme erfreut. Jetzt versah er die Ämter eines Vorlesers und Schreibers, eines Gesellschafters und Ausläufers, eines Pflegers und auch eines Malergehilfen. Denn weit entfernt, den Pinsel wegzulegen, hatte der greise Meister gerade seit dem verflossenen Jahr eine neue Anfrischung und Anmutung zur Kunst gewonnen infolge der Bekanntschaft mit Raffaellis Ölfarbstiften, die ihm ein breites, rasches Anlegen und entschiedenes Markieren verhießen, worauf er immer viel gehalten.

Erlosch die Tageshelle, so pflegte er sich ins „Winkeli" zurückzuziehen, das heißt in den an die Wohnung anstoßenden Teil des Ateliers, der zu einer Art Stube hergerichtet war. Ein aus dem siebzehnten Jahrhundert stammender mächtiger, zimmerhoher, geschnitzter Schrank war an die Balustrade der aus der höher gelegenen Wohnung herunterführenden Treppe gerückt und bildete so mit der Lang- und Schmalseite der Werkstatt eine nach dieser offene Stube, in deren Mitte ein ansehnlicher alter Tisch mit Schieferplatte und hohe geschnitzte Polsterlehnstühle standen.

Licht spendete der von der Decke herniederhängende messingene Judenleuchter.

Sein Glast schwimmt auf dem von Blättern, Heften, Büchern, Zigarrenkistchen, Tintenzeug, Bleistift u. s. w. bedeckten Tisch, spült blitzend an die geschnitzte Kastenfront und das zinnerne Gießfaß an der Wand heran, klimmt ermattend zur Büste Ludwig Vogels empor, die aus einem Kranz ausgestopfter Enten und kahler Tierschädel vom Kasten herunterblickt, wirft einen zuckenden Schimmer auf die Brust der Venus von Milo in der einen Ecke und auf Haupt und erhobene Hände des Adoranten in der andern und zergeht auf der altvenezianischen Goldledertapete und dem neben dem Atelierfenster aufrankenden Efeugeflecht.

Die ineinanderschwelenden Rauchwolkenringe über sich, sitzt der alte Meister mit dem jungen Maler da wie ein Alchimist mit seinem Adepten in der Laborantenklause. Doch grübelt er nicht nach Geheimnissen und sinniert nicht über das Verborgene. Zeit seines Lebens hatten ihn keine andern als die Rätsel seiner Kunst beschäftigt. Er besprach Künstler der Vergangenheit und Gegenwart, unterhielt sich über Ergehen und Tun seiner Freunde, erörterte Fragen der Technik und blickte zuweilen auf den langen zurückgelegten Lebensweg. Er musterte die in Kunstzeitschriften wiedergegebenen Radierungen und Stiche, Skizzen und Gemälde, Marmorwerke und Erzeugnisse der Erzbildnerei und Goldschmiedekunst. Er ließ Zeitungen und eingelaufene Briefe sich vorlesen, auch allerlei Biographisches und Abhandelndes, besonders aber an einer gedehnten Folge von Winterabenden die Schöpfungen Gottfried Kellers, die ihn unvergänglich und jugendfrisch anstrahlten wie früher. Gerne erging er sich in künftigen Reisefreuden und tat den Freunden, die ihn besuchten, zu wissen, er gedenke im Frühjahr, sobald es mit ihm und der Frau besser bestellt sein werde, einen längern Aufenthalt in Italien zu machen. Und dann wollte er, gekräftigt und erholt, auch die Freitagsgesellschaft wieder besuchen, nach der ihn besonders verlangte.

Obgleich die Armlähmung nicht wich, so war doch Frau Koller so erstarkt, daß sie sich unter der windgeschützten Vorlaube mit dem Manne in die ersten

Frühlingssonnenblicke setzen konnte. Doch von Reisen war keine Rede. Er vermochte nur an zwei Stöcken mühselig zu gehen und ohne Hilfe sich weder zu erheben noch niederzulassen. Stundenlang verweilte er, als der Sommer kam, mit Frau und Pflegerin auf der Schattenbank unter der Kastanie am See, blickte auf die Wolkenzüge und Schneeberge, auf die Uferhänge und die von den Dampfern erregten und an die Uferbrüstung gejagten Wellen.

Immer noch verzichtete er nicht auf das Malen, so sauer es ihm wurde. Schließlich ließ er sich die Staffelei ins Freie stellen, da seine verfinsterten Augen im Atelier nicht mehr genug sahen, und malte mit den Fingern.

Mit der Kraft des Jahres zerging die seine. Als die Blätter fielen, mußte er sich legen. Seine Krankheit war das Alter. Es war ein langsames Ermatten und Ausschwachen ohne sonderliche Schmerzen. Er klagte wesentlich nur über die Mühen, die seine Pflege der Frau, der Wärterin und den Dienstboten verursachte, wie denn eingeborne Güte und rücksichtsvolles Wesen bis zuletzt sich geltend machten.

Zu Weihnachten brachte ihm Freund Gull ein Weihnachtsbäumchen. Verträumt starrte er in die brennenden und erlöschenden Kerzchen. Anfangs des folgenden Jahres, Abends nach acht Uhr, am 5. Januar 1905, erlosch er selbst. Er hatte sein Alter auf etwas über sechsundsiebzig und ein halbes Jahr gebracht.

Nach kurzer grimmer Winterkälte war Regen gefolgt und daraus ein warmer Föhntag hervorgegangen, so licht und strahlend, als ob das junge Jahr die abgesteckten Wege verlassen und sich sogleich mit allen Reizen des Frühlings schmücken wollte. Das Hochgebirge leuchtete blendend und die Seeflut funkelte, der entlang die schwarzgedeckten Rosse den toten Maler aus der Hornau nach der Stadt führten. Tiefblau wölbte sich der Himmel über Berg und Tal und glänzte durch die Fenster des altersgrauen Gotteshauses zum Fraumünster, wo, nachdem die Klänge von Beethovens Trauermarsch verklungen waren, ein Geistlicher und nach ihm ein Freund des Toten Worte des Dankes und der Erinnerung sprachen.

Gegen Abend begaben sich die Freunde mit der Leiche nach dem Krematorium. Dort, wo Gottfried Keller im Feuer bestattet worden war, verloderten Rudolf Kollers irdische Reste.

Anhang

Drei Lehrerbriefe

Von den Briefen Schweizers an Rudolf Koller haben sich zwei, von denjenigen Ulrichs einer erhalten. Sie werfen ein bezeichnendes Licht auf das Verhältnis dieser Lehrer zum Schüler.

Zürich, 22. April 1847.

Mein lieber Freund!

Sie müssen nicht glauben, daß meine Liebe für Sie erkaltet sei, wenn ich Sie schon nicht mehr mit dem vertraulichen Du begrüße; denn was für den Knaben und halbgewachsenen Jüngling ganz gut paßte, ist jetzt nicht mehr am Platze. Sie sind nun in ein Alter getreten, wo der äußere Anstand dies nicht mehr erlaubt, und diese Sprache von Leuten meines Alters gegen einen Jüngling Ihres Alters und Ihrer Bildung nur Eltern und nahen Verwandten zusteht. Doch diese äußere Änderung bewirkt durchaus keine Änderung meiner Empfindungen für Sie, ich werde Ihnen wie bisanhin mit treuer Liebe ergeben sein, mit einer Liebe, die der der Eltern zum Sohne am nächsten kommt; erreichbar ist diese nicht, denn sie ist allumfassend. Ich werde wie bisher immer, wo es nötig ist, Ihr tätiger Freund bleiben und jede Gelegenheit mit Vergnügen ergreifen, die mich in den Stand setzt, Ihnen einen Dienst zu erweisen: Dagegen müssen Sie sich einen kleinen, aber wohlverdienten Verweis gefallen lassen, den Ihnen Ihr langes Schweigen gegen mich zuzieht, und sich dann bestreben, durch einen baldigen Brief, auf den ich mit vollem Recht Anspruch mache, mit mir auszusöhnen.

Zu Ihrer Entschuldigung will ich Ihnen sagen, wie es in der Regel geht, wenn man einem früheren Lehrer den ersten Brief aus der Fremde schreiben soll und was ihn gewöhnlich so sehr verspätet. Man glaubt, der Brief müsse sehr umfassend sein, den genauen Studiengang sowie Beschreibung ganzer Galerien und andrer Merkwürdigkeiten enthalten, dann müsse er gut stilisiert

sein, weil er wahrscheinlich im Kreise mehrerer Freunde gelesen werde u. s. w. Allein dem ist durchaus nicht so; man soll beim Schreiben solcher Briefe ganz ungeniert sein, ob er geregelt geschrieben sei oder nicht, ob er in kurzen oder langen Sätzen das enthalte, was man mitteilen will; ob Worte ausgestrichen und wieder ergänzt seien (wie hier zu sehen), ob statt Punkten Tölgen [1]) stehn, ist alles gleichgültig, wenn nur der Inhalt aus dem Herzen kommt; und zu einem solchen Briefe, der jene Eigenschaften füglich entbehren kann, findet man immer Zeit, das werden Sie mir bald beweisen.

Betreffend Ihr Bild, das Sie verkaufen möchten, hätte ich Ihnen gerne einen Auszug einer Einladung zu einer Kunstausstellung, welche, soviel ich mich erinnere, den Kurs durch mehrere Städte Norddeutschlands macht, gegeben; allein ich konnte die Nummer der Allgemeinen Augsburger Zeitung, in welcher sie enthalten war, nicht mehr bekommen; jedenfalls ist sie in einer der Nummern vom 15.—22. April zu finden, und nimmt mit Mitte Juni ihren Anfang, so daß mit Ende Mai die dazu bestimmten Kunstwerke geliefert sein müssen. Im Falle Sie Lust hätten, diese Gelegenheit zu benutzen, werden Sie bei Künstlern in Brüssel oder Antwerpen gewiß das Genauere hören. Ziehen Sie vor, Ihr Bild hierher zu schicken, werde ich nicht ermangeln, allfällige Liebhaber, die es kaufen könnten, darauf aufmerksam zu machen. Sollte der Verkauf im Anfang nicht gelingen, hätte man im Herbst, wo bei Einweihung des hiesigen Kunstgebäudes zugleich eine Gemäldeausstellung von Zürcher Künstlern angeordnet wird, vielleicht Gelegenheit, es an den Mann zu bringen, wenigstens wäre es eine sehr günstige, sich zu empfehlen; Herr Sulzer (Vater) wie einige meiner Freunde glauben, es wäre von Nutzen für Sie, wenn eine Ihrer Arbeiten bei dieser Gelegenheit ausgestellt würde; auch ich finde, es sei Zeit, daß der Teil des Publikums in hier, welcher sich für Sie interessiert, etwas von Ihrer Arbeit zu sehen bekomme.

Füßli [2]) hat mir letzten Herbst geschrieben, er werde auf dies Frühjahr in den Malersaal befördert, es gefällt ihm immer gut in Frankfurt; wenigstens ist er froh und guter Dinge und hat, wie es scheint, schon schöne Fortschritte gemacht.

Sauter [3]) kam zu einer sehr ungünstigen Zeit nach München, man beschäftigte sich gerade mit einer Reorganisation der Akademie, während welcher der Antikensaal, welchen er besuchen sollte, geschlossen war, er sah sich daher genötigt, durch Selbstbeschäftigung sich fortzuhelfen, welche auf dieser Stufe die erwarteten Fortschritte noch nicht in dem Maße zuläßt, wie man sie durch

---

[1]) Tolgge = Klecks.

[2]) Wilhelm Füßli.

[3]) Heinrich Sauter (1827—91), später Zeichenlehrer in Zürich.

regelmäßigen Akademiebesuch erwarten darf. Er tat sein Möglichstes, schrieb aber, er sei durch diese unvorhergesehne Hemmung sehr unangenehm berührt. Jetzt ist die Reorganisation vollendet, und er wird ohne Zweifel den gewünschten Platz auf der Akademie einnehmen.

Widmer[1]) ist vor etwa zehn Tagen nach Florenz abgereist, hat seine glückliche Ankunft von Mailand und Genua gemeldet, freut sich, daß er bei seiner geschwächten Gesundheit diese Strapaze für ihn über Erwarten gut ausgehalten habe, ging daher mit leichtem Herzen und frohem Mute nach dem Orte seiner Bestimmung, wo er, so Gott will, seine Gesundheit wieder vollständig erlangen wird.

Für jetzt will ich schließen, ein andermal mehr, und in der angenehmen Hoffnung, recht bald einen Brief von Ihnen zu erhalten, grüßt Sie recht herzlich Ihr stets wohlgewogener Freund

H. Schweizer, Zeichnungslehrer.

Zürich, 7. Juli 1847.

Lieber Freund!

Aus Ihrem Brief vom 22. Juni, welchen Ihre werten Eltern so gefällig waren mir mitzuteilen, habe ich erfahren, wie es Ihnen in Paris geht, daß Sie auf Anraten Herrn Ulrichs gute alte Bilder kopieren und Akt zeichnen wollen, was sehr gut und gewiß von großem Nutzen ist; daß Sie ferner darnach streben, nebst der Repetition der menschlichen Anatomie auch die des Pferdes und zwar nach Naturpräparaten durchzunehmen und gründlich zu studieren, wozu Sie glücklicherweise dort gute Gelegenheit finden, welche Ihnen bis jetzt mangelte. Für den Pferdemaler kann es kein wichtigeres Studium geben als des Pferdes Anatomie, und ohne genaue Kenntnis derselben ist eine richtige Zeichnung des Pferdes nicht denkbar, denn bei keinem andern Tiere tritt sie überall so deutlich hervor wie gerade bei diesem, daher ich es für völlig unnötig halte, Ihnen diese gute Gelegenheit zu bester Benützung zu empfehlen; und zwar möchte ich Ihnen raten, da, wo es sich tun läßt, diese Präparate in genau gleicher Größe zu zeichnen, damit Sie die richtigen Verhältnisse gewinnen, woran es Ihnen bis jetzt öfters mangelte; erst dann wird Ihnen vieles klar werden, worüber Sie bis anhin im Dunkeln waren. Je gründlicher und tiefer Sie in das Studium der Anatomie eindringen, desto mehr Liebe werden Sie dafür gewinnen und aus Liebe zu dieser schönen

[1]) Kollers Jugendfreund.



Rudolf Koller

Photogravure und Kupferdruck von O. Felsing, Berlin S.W.

Nebel auf der Alp

1871

Wissenschaft sie auch überall getreu und aufs genaueste anwenden wollen, daher Ihre spätern Pferde nicht nur gründlicher aufgefaßt und richtiger gezeichnet, sondern auch als natürliche Folge dieser genauen Anwendung fleißiger ausgeführt sein werden. Ein Maler sind Sie schon, das wird Ihnen niemand abstreiten (obgleich ich Ihnen raten möchte, des Nachdunkelns wegen Ihre großen Schattenpartien etwas heller zu halten, und ich glaube, Sie können das, ohne den Effekt zu verlieren), aber noch kein korrekter Zeichner; die letzte Stute (Schimmel) hatte zu kurze Beine, einen etwas kurzen Hals und einen zu großen Kopf, das Halshaar, welches an Herrn Brunners Pferden, die zwar auch etwas zu kurzbeinig sind, sehr leicht und schön dem Charakter dieser Art Haare vollkommen entsprechend gemalt ist, war da mühsam und daher etwas schwer, die Fesselgelenke nicht studiert und daher etwas plump; völlig vernachlässigt war das Ohr, welches mir auch zu groß vorkam.

Das Füllen hingegen hat meinen vollen Beifall erhalten; obgleich die Stellung schwierig, fand ich es doch gut gezeichnet, schön gemalt und mit Liebe ausgeführt. Herr Ulrich fand die Stellung unästhetisch, mich hingegen hat sie angesprochen, weil sie natürlich ist und ich schon manches Füllen so gesehen habe; nur kam es mir eigen vor, daß das braune Kind eine weiße Mutter hat. In Deutschland ist man in dieser Sache sehr sorgfältig und läßt keinen dunkeln Hengst auf eine weiße Stute wie auch keinen weißen Hengst auf eine dunkle, um nicht etwa scheckichte Füllen zu bekommen; wie ich schon früher in Erfahrung gebracht, nehmen die Franzosen dies nicht so genau. Das kleine Bildchen, welches Sie zugleich mit hierher gesandt, hat mir wohl gefallen. Der kleine Braune an der Stalltüre, ein gemütlicher Kerl, war in Zeichnung und Färbung schön und gerade mit dem rechten Fleiß, den er forderte, ausgeführt, die Luft war etwas trüb und spielte zu sehr ins Graugrüne, das Ganze machte eine angenehme Wirkung, obgleich der Vorgrund, etwas reiner ausgeführt, noch mehr Reiz in das Bild gebracht hätte. Jedenfalls wissen Sie gut mit den Farben umzuspringen, und wenn Sie jetzt sich tüchtig aufs Zeichnen verlegen, werden Sie auch ein tüchtiger Künstler werden, denn die richtige Zeichnung ist doch die Seele der Malerei, ohne welche ein Bild, noch so schön gemalt, des Zaubers ermangelt, der den Beschauer desselben in die Länge zu fesseln vermag.

Da ich weiß, daß ich mich nicht zu scheuen habe, offen mit Ihnen zu sprechen, habe ich es auch getan und bin überzeugt, daß Sie das im geringsten nicht übelnehmen, und hoffe, Sie werden mich bald wieder mit einem Brief erfreuen und nicht so lange zuwarten, wie ich es getan. Dem Herrn Hürlimann habe ich Sie bestens empfohlen und hoffe, er werde Ihnen nützlich sein können, er war immer ein guter, biederer Mann, dem Sie am besten

gefallen, wenn Sie ganz ungeniert sind. Ich glaube gar nicht, daß es im Plane Ihrer verehrten Eltern liege, Sie jetzt schon zu Geldverdienst anzuhalten, sondern sie werden sich freuen, wenn Sie durch gründliches Studium eine höhere Stufe der Kunst zu erreichen suchen, als es auf jenem Wege möglich würde.

Nun gehen Sie mit Heiterkeit und festem Willen fort auf Ihrer schönen Bahn, nach dem Ziele strebend, denn zu erreichen ist dies nicht, aber doch schöne Resultate, und seien Sie tausendfältig gegrüßt von Ihrem Sie stets liebenden Freunde und erstem Lehrer

Schweizer, Zeichnungslehrer.

Zürich, 8. Juni 1847.

Mein lieber Herr Koller!

Gerne hätte ich Ihnen auf Ihre mir so angenehmen Zeilen sogleich geantwortet, wenn ich nicht vorher die Bilder sehen wollte, von denen Sie mir schreiben, um Ihnen hauptsächlich in Beziehung auf Ihre Studien etwas näheres raten zu können; daß Sie nun in Paris sind, ist meines Erachtens durchaus nicht unzweckmäßig, insofern Sie Ihre Studien gehörig einrichten; doch hiervon später, sprechen wir allervorderst von Ihren eingesandten Arbeiten. Ich bekam jüngst das kleine Bildchen zu sehen, also vorerst von diesem: ich nehme an, daß Sie hier und in Düsseldorf Leute genug gefunden haben, die Ihr Talent bewundert und Ihnen großes Lob gespendet, daher ich die Zahl derselben in Ihrem wahren Interesse nicht vermehren will, sondern Sie lieber, soviel in meinen Kräften steht, mit gutem Rat und gesunder Kritik heimsuchen werde; wenn Ihnen auch meine Kritik etwas herbe vorkommt, so lassen Sie sich dadurch ja nicht zum Unmute verleiten, Sie werden mir vielleicht später Dank dafür wissen. Angenommen also, Sie wünschen meine Meinung unumwunden zu wissen, so gestehe ich, daß mich Ihre letzten Arbeiten nicht befriedigt haben; ich sehe darin Flüchtigkeit und einen Mißbrauch Ihrer fertigen Hand, die Sie zu einer gewissen barschen Ausführung verleitete, der jedoch das Geistige abgeht, ohne welches die Kühnheit leicht ins Pfuscherartige ausartet, wenn man nicht zur rechten Zeit innehaltet. Der Gedanke Ihres kleinen Bildes ist ganz nett, die Komposition gefällig, aber die Ausführung über alle Maßen nachläßig und besonders unsäuberlich. Hüten Sie sich doch davor, unordentlich zu malen! Ein Bild, das voll Staub, Haare und dazu noch flüchtig behandelt, mit schmutzigen Öllasuren überdeckt ist, wird nie gefallen, wird alle Tage dunkler und schmutziger werden; gerne

glaube ich, daß Ihr Lokal auch Schuld daran ist, allein dann schickt man so etwas nicht fort. Das Pferd ist nett ausgeführt, warum die gleiche Faveur der Ente nicht zu teil wurde, begreife ich nicht, da sie doch ebensogut ihre Rolle zu spielen hat wie das Pferd. Terrain, Steine etc. sind gut im Ton, aber so nachlässig und flüchtig gemalt, daß es einen unangenehm berührt; die Luft ist mit Öl lasiert und voll Staub und sieht gräßlich aus; eine solche Luft, und wenn es nur ein Finger breit wäre, machen Sie ja nicht mehr. Sie werden mir sagen, daß Sie dies Bildchen nur so in Eile gemacht haben, aber gerade in solchen Kindern des Momentes ersieht man am allerbesten, wie es eigentlich mit dem Künstler steht. Ich habe mich auch wirklich nicht geirrt, denn nachdem ich das Bild gesehen, versah ich mich nicht vieles Guten von dem großen; und das ist dann auch richtig eingetroffen. Der erste Anblick hat mich unangenehm frappiert. Auch in diesem Bilde gefällt mir der Gedanke; allein hier sind vor allem aus grobe Proportions- und Zeichnungsfehler. Die Beine sind gewiß zu nieder. Doch darüber kann Ihnen Herr Schweizer besser schreiben als ich, hingegen finde ich die Ausführung flüchtig und die Farbe trüb und schmutzig; Sie scheinen einen Mißbrauch von Lasuren zu machen, welche ungemein nachteilig wirken; es ist kein Schmelz in der Behandlung und die Modellierung suchen Sie mit Lasuren anstatt im Grundton herauszubringen; in dieser letzteren Beziehung sind Ihre früheren Arbeiten viel besser. Ich habe Ihren Eltern geraten, das Bild nicht auszustellen, und komme immer wieder auf meinen ersten Grundsatz zurück, daß man mit der Öffentlichkeit nicht zu frühe anfangen soll. Sie sind offenbar auf Abwege geraten, vor denen Sie zu warnen meine Pflicht ist. Das beste Mittel scheint mir zu sein, wenn Sie Ihre Zeit in Paris für einmal hauptsächlich mit Kopieren auf dem Museum nach den alten Meistern zubringen, von diesen lernen Sie mehr als von allen modernen und an guter Auswahl fehlt es nicht. Senden Sie uns eine recht hübsche Kopie nach Wouwermann, Bergheim, Karel Dujardin, Cuyp und andern, so wird Ihnen dies viel mehr Ehre machen als eine gefehlte eigene Arbeit: auch Sie werden der Zeit ihre Rechte lassen müssen und den Gang der meisten Künstler gehen müssen. Nur Ausdauer, Gewissenhaftigkeit in der Ausführung und Fleiß werden Sie dahin führen, aus dem Gewöhnlichen herauszutreten. Jetzt aber ist die Zeit noch nicht da, wo Sie sich hiermit schmeicheln sollten und wenn Ihnen auch hundert Kameraden das Gegenteil sagen, bei denen oft nicht die lautersten Motive ein übertriebenes Lob verursachen. Lassen Sie sich nicht zu sehr von der modernen Malerei einnehmen. Brascassat ist der einzige, den ich Ihnen rate zu studieren oder vielmehr zu beraten. Ich werde Ihnen den Eintritt bei ihm verschaffen, wenn Sie etwas auf dem Museum Kopiertes vorzuweisen haben; denn er ist

ein großer Freund der alten Meister und findet auch, daß man durch sie zum wahren Künstler gebildet werde. Sie haben im Museum die niederländische Schule, die für Sie die herrlichsten Sachen darbietet, arbeiten Sie nach denselben! Es ist ein ganz kleiner Paul Potter: ein Schimmel vor einem Haus stehend, da; wenn Sie denselben für mich (versteht sich gegen Vergütung) kopieren wollen, so soll es mir wahre Freude machen; probieren Sie's nur einmal, dann werden Sie sehen, was in den Alten steckt. Es ist auch ein ziemlich großes Bild mit Pferd von Cuyp da, das ich Ihnen auch zum studieren empfehle; es ist ein süperber Grauschimmel darin. Kurz, studieren Sie so viel möglich und gewissenhaft im Museum und die übrige Zeit machen Sie Crocquis nach der Natur auf der Straße, wo es Ihnen an Gegenständen nicht fehlen wird. Es sind auch am Morgen früh Privatakademien, wo nach dem Leben gezeichnet wird; diese sollten Sie besuchen, um Ihre Figurenstudien fortzusetzen.

Und nun noch einmal, lassen Sie sich nicht durch die Masse von der Modemalerei irremachen! Suchen Sie einfach die Wahrheit, verlassen Sie sich nicht mehr auf Ihre Fertigkeit, sondern arbeiten Sie, wie wenn Sie noch ganz anzufangen hätten! Ein Jahr, auf diese Weise zugebracht, wird Ihnen mehr nützen, als Dutzende von Versuchen wie diejenigen, die Sie uns geschickt haben. Nachher kommt dann das Stadium des eigenen Schaffens, und da wird Ihr Geschmack und Ihre Hand ganz anderes zu Tage fördern, als wenn Sie sich jahrelang mit unreifen Bilderprojekten herumplagen. Qui va piano va sano. — Nun leben Sie recht wohl und verzeihen Sie mir meinen etwas herben Zuspruch, der aber, wie ich hoffe, dennoch Ihre Anerkennung finden wird.

Herzlich grüßt Sie

Ihr freundschaftlich ergebener

J. Ulrich, Maler.



Friedrich Theodor Vischer über Rudolf Koller

(Kritische Gänge, neue Folge, 1861: „Eine Reise". S. 29 ff.)

Meine Münchner Wege führen mich denn auch auf einen Künstler, über den mir schon lang ein freudiges Lob auf der Zunge liegt, zu dem trefflichen Koller aus Zürich. Ich sah bei Kupferstecher Merz eine Arbeit von ihm wieder, worin dieser lebensvolle Realist ein Feld betreten hat, auf dem wir

nicht gewohnt sind ihm zu begegnen; es ist eine Kreidenzeichnung, die ein Relief in Medaillonform darstellt und ein einfaches Motiv in plastischem Sinne behandelt: ein kleiner Knabe, lachend vor Lust und doch etwas ängstlich, reitet auf einem mächtig großen Hunde, der etwas ältere Bruder oder Kamerad hält ihn. Beide Knaben sind nackt und die Formen sind mit einer Zartheit und Kraft, Schwung und Rundung der Schraffierung modelliert, daß man das Fleisch und seine Farbe zu fühlen meint.

Koller hat hier eine ungewohnte Einheit des Skulpturartigen und der malerischen Durchbildung des Einzelnen gewagt und glücklich gelöst; dies zeigt nun namentlich auch die Behandlung des Hundes: das lockige, langhaarige Fell, der stattliche Federschwanz ist mit solcher Liebe und Sicherheit behandelt, daß man hineingreifen und mit den vollen, prächtigen Haaren spielen möchte. Aber dies fleißige Detail geht bei ihm nie auf Kosten des inneren Lebens. Wie die zwei Knaben, so ist auch der Hund mit ganzer, getreuer Hundeseele bei dem Spaß, schreitet frisch mit ausgehängter Zunge vorwärts und würde lachen, wenn er nur könnte. Das ist das Gediegene an Koller, daß er die zwei Pole: Leben von innen heraus, gefühlten, warmen Moment und gewissenhafte, auf unermüdlichen Studien, auf der fleißigsten Modellbenützung ruhende Vollendung der ganzen Erscheinung bis hinaus auf Kohlhaupt, Schaffell, feuchte Kuhnase, faltige Haut und durchsichtiges Ohr des Rindes in Eins zusammenfaßt und zusammenarbeitet. Er erreicht so eine Wirkung, die sich der Illusion nähert, ohne doch entfernt an wahllosen Naturalismus zu erinnern; die Figuren scheinen sich wirklich von der Leinwand abzuheben, es ist ein so voller Schein der Wirklichkeit, wie er lange in der echten Kunst nicht gesehen worden ist. Zwei Abwege liegen dem Tiermaler nahe: Langweiligkeit und Überschraubung. Wer nur immer das Dumpfe, Gähnende, Wiederkäuende, Schläferige malt, wie die meisten Niederländer, nun der bringt auch uns zum Gähnen; wer dagegen die Analoga menschlichen Seelenlebens im Tier aufsucht, hüte sich, diesen Ausdruck dahin zu steigern, daß sie zu empfindsamen Werthern, frommen alten Jungfern, guterzogenen Schülern, raffinierten Intriganten, ersten Liebhabern und Helden werden. Wir haben französische Sachen gesehen, z. B. Hunde, die am Grabe des Herrn trauern, so menschlich sentimental, daß sie offenbar sogleich ein Taschentuch hervorziehen und sich die Tränen damit trocknen werden. Das Tier muß Tier bleiben und doch erraten lassen, daß in seiner unbewußten Seele etwas vor sich geht, was menschlichem Affekt, menschlicher Stimmung verwandt ist, in Ernst und Komik. Gerade die Tiergeschlechter, die weniger hoch, an innerem Leben dem Menschen weniger nahe stehen, sind ein besonders dankbarer Stoff, weil sich gleichmäßig die weite Kluft und die Brücke

über die Kluft an ihnen darstellen läßt. Das Rind ist daher für diese Auffassung günstiger als das Pferd; dieses erinnert durch sein affektvolles, feuriges Wesen eher zu rasch, zu unmittelbar an das Verwandte im Menschen und die schönen Kurven seiner Gestalt sind mehr noch plastisch als malerisch; das träge, schwerfällige, dumpfe, genährige Wesen des ersteren gibt dem Spiele der Vorstellung, mit dem wir uns in die dunkle Tierseele versetzen und uns fragen, was darin nun wohl eigentlich vor sich gehe, mehr Reiz der Gemütlichkeit, und Koller versteht es gründlich, uns zu diesem Spiele zu nötigen; namentlich führt er uns gern den Pierrot, das halbgewachsene täppische Rind vor, mit den abstehenden, von durchsichtigem Saum eingefaßten Ohren, dem faltigen Überfluß der Haut am Hals und dem dummehrlichen, neugierig glotzenden, gutmütigen Blick. Die menschenähnlichen Momente und Züge rührender Art weiß er ebenso wahr als ungesucht in Szene zu setzen; so in der Kuh, die sich mit ihrem Kalb bei Gewittersturm hinter einen Fels geflüchtet hat und nun mütterlich besorgt, zugleich dem unfaßbaren Feind mit scheuem Blicke drohend, den Kopf über es biegt; oder in jener andern, die sich abseits der Herde an einer Felswand auf blumenreicher Matte mit ihrem Jungen gelagert hat und es emsig ableckt: die Gruppe hat sich wie in einem gemütlichen Stübchen eingerichtet, um fern vom Getümmel in aller Stille Mutter- und Kindesfreuden zu genießen. Ein andermal dann ergeben sich ebenso ungesucht ironische Parallelen. Landseer, der große englische Tiermaler, hat sie gern aufgesucht; man kennt z. B. seine zwei Hunde, dignity and impudence getauft, die nebeneinander aus ihrem Häuschen schauen, der eine ein naseweiser, lausbübischer, kleiner Rattenfänger, ein Gauner der Hundewelt, dem man ansieht, er läßt niemand und nichts in Ruhe, kläfft und zankt mit aller Welt, der andre ein gesetzter großer Schweißhund, ganz Amtskopf, ganz Oberforstmeister, Charakterrolle, Mann der Gesinnung, der nur mit strenger Auswahl sich zum Mitwirken entschließen wird, wenn es ans Anbellen geht. Häufig aber treibt Landseer die Beziehung zu weit und wird dann tierischer Karikaturmaler. Koller bleibt immer mäßig und läßt die Anwendung wie ohne sein Zutun hervorspringen, wie z. B. in seinen drei Kühen, die in einen Kohlgarten eingebrochen sind: die eine im gründlichen Vollgenusse die saftigen Blätter malmend, daß man meint, jenen dumpfen, behaglichen Ton der arbeitenden Kiefer zu hören, der den Wiederkäuern eigen ist; die andre eben erst sich bückend, um recht ins volle Zeug zu gehen, die dritte aber im ersten Genusse tragisch unterbrochen, denn die Bauernfamilie hat das Ungeheure dieses Einbruchs bemerkt, händeringende Weiber, schreiende Kinder sind auf dem Altan des nahen Bauernhauses sichtbar, der Mann ist herbeigestürzt und reißt dem lüsternen Tier mit grober Faust den Kopf am Horn zurück,

dieses sendet einen wehmütigen Blick zum Himmel, während ihm das eben abgerupfte Kohlblatt aus dem Maul hängt; alles predigt hier: bestrafte Naschhaftigkeit, oder: belehrte mangelhafte Kenntnis des Privateigentums, oder: „nicht an die Güter hänge dein Herz, die das Leben vergänglich zieren, wer besitzt, der lerne verlieren, wer im Glück ist, der lerne den Schmerz!“ was aber freilich auch wieder der Bauernfamilie gilt, der ihr Kohlgarten so wichtig ist wie ein Absolutes, Unendliches, so daß hingegen die Kühe in ihrem Rechte sind, die ihn als ein Endliches behandeln. Es haben manche andre Künstler solche Einfälle gehabt, aber man muß Kollers Liebe, Geist, Fleiß, volle Leibhaftigkeit in der Ausführung sehen. Bei idyllischer Zusammenstellung des Tiers mit dem Menschen wird der Maler im richtigen Sinne gemütlich wirken, wenn er uns an die Worte der Sennerin im „Versprechen hinter'm Herd“ zu erinnern weiß, die auf die Frage des Herrn nach dem Befinden des Viehs erwidert: „mer sein gottlob alle g'sund“. Ich will hier ein allerliebstes kleines Bild von Eberle nicht unerwähnt lassen, das ich früher im Kunstverein zu München sah. Ein schwäbischer Hirt, mit Dreispitz und in dem bekannten weißen Kittel von merkwürdig hoher Taille, hat sich etwas von der ruhenden Herde entfernt, um mit seinem Schatz zu plaudern, der eben vorübergeht. Der Leithammel ist ihm gefolgt und steht hinter ihm, ihn eigentümlich ansehend, als habe er sich bei dieser novellistischen Seitenhandlung zu beteiligen, gehöre so mit dazu. Duftige, blaue Luft, reiner Sommertag, die klarste harmonische Stimmung. Koller hat jetzt wieder ein größeres Bild vollendet: eine Hirtenfrau mit ihrem Kind hat sich in glühender Mittagshitze unter einen breiten, schattigen Baum gelagert, das Kind schläft, sie ist am Einnicken; es ist so schwül, so heiß, man möchte mitschlafen; ringsum sind Schafe und Ziegen bereits dieser Einladung gefolgt, eine Kuh aber, die im Bach daneben steht, hat den Kopf auf dem Rain aufgelegt und glotzt merkwürdig dumm-gutmütig die rührende Gruppe der Schlummernden an; ob sie wohl Studien zu einem Genrebild macht? Noch ein Zuschauer findet sich ein: hinter dem Stamme des Baums, dunkel abgesetzt vom brennend sonnigen Hintergrunde, kommt eben ein mutwilliges junges Rind hervor und beschaut sich ebenfalls die Gruppe, man sieht, es steigt ihm eben eine Idee auf, es entwickelt sich ein Witz in ihm, der sich wahrscheinlich bis zur Höhe eines plumpen Sprungs versteigen wird. — Das Rind mag aus dem genannten Grunde den Tiermaler mehr anziehen, als das Pferd, das schon in der Natur mehr ästhetisch erscheint und eben darum dem Künstler weniger zu tun übrig läßt; wer wollte darum so töricht sein, das herrliche Tier von der Malerei auszuschließen? Auch komische Motive bietet es dar als eingewöhntes, träge gewordenes Zugtier, wo es gewissermaßen zum Ochsen heruntersinkt. Eines der frühesten

Bilder von Koller zeigt einen Schimmel, der aus dem Stallfenster schaut, den Kopf auf den Sims gelegt. Er ist ein träger Bauerngaul, ganz Philister; heute ist es offenbar Sonntag und ein unschuldiger Naturgenuß erlaubt; so sieht er sich die sonnige Landschaft an, ohne Gemütsaufregung, langweilig, die schlaffe Unterlippe drückt sich im Aufliegen des Kopfes breit und lang über die Oberlippe vor; hätte er eine Tasche, so guckte gewiß das abgenagte Mundstück einer alten Ulmerpfeife heraus; meditiert er Verse, so sind sie gewiß im Stile der „Biedermeier". Wie aber der humoristische Künstler auch ins Gewaltige gehen kann, wird man sehen, wenn er seine kraftvolle Komposition ausführt: vier prächtige Hengste, die sich scheu und wild vor einem Abgrund bäumen und ineinander wirren, da der schwere Güterwagen, den sie ziehen, auf steiler Steige in Schuß gekommen ist und sie aus der Straße hinweg an die fürchterliche Stelle vorwärtsgestoßen hat.

Koller ist reich und fruchtbar an Erfindungen, ohne daß ihn der rasche Geist je zur Schnellmalerei und Flüchtigkeit verführt; Lob verdirbt ihn nicht, und es steht gewiß eine schöne Laufbahn vor diesem bedeutenden Talente. In Behandlung der menschlichen Gestalt bedarf er wohl noch einiger Lehrjahre, einige Härte ist noch zu überwinden, eine gewisse tiefere Vereinigung des Stilvollen mit dem Naturwahren zu gewinnen, wozu eine italienische Reise das Beste tun wird. Auf die Debatte über sein Grün will ich hier nicht eintreten; die Gegner nennen es giftig und er antwortet: die Bäume sind nicht rot, wie ihr sie malt, sondern grün. Mir scheint immerhin, die Kunst erfordere etwas mehr Abdämpfung, als er zugibt.



Register

Druck der
Union Deutsche Verlagsgesellschaft
in Stuttgart

Gesammelte Werke von Gottfried Keller

10 Bände. Geheftet 30 Mark. In Leinenband 38 Mark
In Halbfranzband 50 Mark

Jeder Band ist einzeln käuflich

Bd. I, II, III. **Der grüne Heinrich.** Roman. 40.—44. Auflage
Geheftet M. 9.—. In Leinenband M. 11.40. In Halbfranzband M. 15.—

Bd. IV, V. **Die Leute von Seldwyla.** 44.—48. Auflage
Geheftet M. 6.—. In Leinenband M. 7.60. In Halbfranzband M. 10.—

Bd. VI. **Züricher Novellen.** 43.—47. Auflage
Geheftet M. 3.—. In Leinenband M. 3.80. In Halbfranzband M. 5.—

Bd. VII. **Das Sinngedicht,** Novellen. **Sieben Legenden.** 35.—39. Aufl.
Geheftet M. 3.—. In Leinenband M. 3.80. In Halbfranzband M. 5.—

Bd. VIII. **Martin Salander.** Roman. 29.—33. Auflage
Geheftet M. 3.—. In Leinenband M. 3.80. In Halbfranzband M. 5.—

Bd. IX, X. **Gesammelte Gedichte.** Mit Porträt nach Böcklin. 21.—23. Aufl.
Geheftet M. 6.—. In Leinenband M. 7.60. In Halbfranzband M. 10.—

Einzel-Ausgaben

Sieben Legenden. Miniatur-Ausgabe. 6. Auflage
In Leinenband mit Goldschnitt M. 3.—

Romeo und Julia auf dem Dorfe. Erzählung. Miniatur-Ausgabe
5. Auflage. Geheftet M. 2.30. In Leinenband M. 3.—

Nachgelassene Schriften und Dichtungen. 5. Auflage
Geheftet M. 5.40. In Leinenband M. 6.40. In Halbfranzband M. 7.50

Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. Von Jakob Baechtold. 3 Bände
Geheftet M. 23.—. In Leinenband M. 26.—. In Halbfranzband M. 29.—

Dasselbe. Kleine Ausgabe ohne die Briefe und Tagebücher
Geheftet M. 3.—. In Leinenband M. 3.80. In Halbfranzband M. 5.—

Gottfried Keller-Bibliographie. Verzeichnis der sämtlichen gedruckten Werke (Nachtrag zur Biographie) von Jakob Baechtold
Geheftet M. 1.—

Gottfried Keller als Maler. Von Carl Brun. Mit einem Porträt und sechs Reproduktionen nach Zeichnungen und Gemälden Kellers
Geheftet M. 3.—





